

Uniwersytet Warszawski
Wydział Neofilologii
Instytut Germanistyki

Nina Oborska

„A przedstawia X, podczas gdy S patrzy...”
Dramaty niemieckojęzyczne na scenach
polskich w latach 1990-2010

praca doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dra hab. Lecha Kolago

Warszawa 2013

Spis treści

1. Wprowadzenie i uwagi metodologiczne -----	5
1.1 Tekst literacki – tekst dramatyczny – scenariusz-----	5
1.2. Narzędzia badawcze -----	7
2. Tekst – dramat – teatr. Próba zdefiniowania pojęć -----	9
2.1. Tekst literacki a tekst kultury-----	11
2.2. Czym jest dramat? -----	11
2.3. Potencjał sceniczny tekstu -----	14
2.4. Rola dramaturga-----	19
2.5. Badania teatrologiczne i ich znaczenie -----	22
3. Rama inscenizacyjna, jej elementy oraz znaczenie dla analizy realizacji teatralnych -----	26
3.1. Pojęcie ramy w socjologii-----	27
3.2. Części składowe ramy inscenizacyjnej -----	30
3.3. Elementy ramy inscenizacyjnej -----	32
3.3.1. Przestrzeń sceniczna-----	32
3.3.2. Publiczność -----	33
3.3.3. Konwencje i ich transfer jako składowa część teatru / ramy inscenizacyjnej-----	35
4. Recepcja. Próba zdefiniowania pojęcia -----	39
4.1. Widz – obserwator czy aktywny odbiorca? -----	40
4.2. Teatr dziś -----	42
5. Metody badawcze -----	44
II. Stan badań nad dramatami niemieckojęzycznymi na polskich scenach -----	47
1. Badania nad głównymi zagadnieniami -----	47
2. Uwzględnione publikacje -----	47
3. Sztuki niemieckojęzyczne a polski odbiorca -----	49
4. Praca na poziomie akademickim -----	52
5. Współpraca międzynarodowa -----	54
6. Rama i rama inscenizacyjna w badaniach -----	56
7. Publikacje ujęte w stanie badań -----	62
III. Badania nad ramą inscenizacyjną w wybranych spektaklach -----	66
1. Peter Handke – <i>Publikumsbeschimpfung</i> -----	66
<i>Publiczność zwymyślana</i> , przekład: Helmut Kajzar -----	66
1.1. <i>Publiczność z...</i> , reż. Wojciech Szlachowski-----	73
1.1.1. Rama inscenizacyjna w <i>Publiczności z...</i> Wojciecha Szlachowskiego -	74
1.1.2. Scenografia -----	74

1.1.3. Kostiumy	77
1.1.4. Rekwizyty	78
1.1.5. Aktor – rola	82
1.1.6. Publiczność	83
1.1.7. Wnioski	84
1.2. <i>Publiczność zwymyślana</i> , reż. Jacek Zembrzusi	85
1.2.1. Rama inscenizacyjna w <i>Publiczności zwymyślanej</i> Jacka Zembrzusi	86
1.2.2. Scenografia	86
1.2.3. Światło	87
1.2.4. Kostiumy	87
1.2.5. Aktor – rola	88
1.2.6. Publiczność	90
1.2.7. Wnioski	90
2. Dea Loher – <i>Klaras Verhältnisse</i>	93
<i>Przypadek Klary</i> , przekład: Jacek Stanisław Buras	93
2.1. <i>Przypadek Klary</i> , reż. Bogdan Tosza	100
2.1.1. Rama inscenizacyjna w <i>Przypadku Klary</i> Bogdana Toszy	102
2.1.2. Scenografia	102
2.1.3. Kostiumy	108
2.1.4. Aktor – rola	114
2.1.5. Publiczność	115
2.1.6. Wnioski	116
2.2. <i>Przypadek Klary</i> , reż. Paweł Miśkiewicz	118
2.2.1. Rama inscenizacyjna w <i>Przypadku Klary</i> Pawła Miśkiewicza	120
2.2.2. Scenografia	120
2.2.3. Kostiumy	127
2.2.4. Rekwizyty	129
2.2.5. Aktor – rola	130
2.2.6. Publiczność	132
2.2.7. Wnioski	133
2.3. <i>Stosunki Klary</i> , reż. Krystian Lupa	134
2.3.1. Rama inscenizacyjna w <i>Stosunkach Klary</i> Krystiana Lupy	135
2.3.2. Scenografia	135
2.3.3. Kostiumy	137
2.3.4. Rekwizyty	139
2.3.5. Aktor – rola	140

2.3.6. Publiczność -----	142
2.3.7. Wnioski-----	142
3. Werner Schwab – <i>Präsidentinnen</i> -----	144
<i>Prezydentki</i> , przekład: Monika Muskała -----	144
3.1. <i>Prezydentki</i> , reż. Krzysztof Rau -----	155
3.1.1. Rama inscenizacyjna w <i>Prezydentkach</i> Krzysztofa Raua-----	155
3.1.2. Scenografia -----	156
3.1.3. Kostiumy -----	158
3.1.4. Rekwizyty-----	159
3.1.5. Aktor – rola -----	160
3.1.6. Publiczność -----	162
3.1.7. Wnioski-----	162
3.2. <i>Prezydentki</i> , reż. Grzegorz Wiśniewski-----	164
3.2.1. Rama inscenizacyjna w <i>Prezydentkach</i> Grzegorza Wiśniewskiego-----	164
3.2.2. Scenografia -----	165
3.2.3. Światło-----	165
3.2.4. Oprawa dźwiękowa-----	166
3.2.5. Kostiumy -----	167
3.2.6. Rekwizyty-----	169
3.2.7. Aktor – rola -----	170
3.2.8. Publiczność -----	171
3.2.9. Wnioski-----	172
3.3. <i>Prezydentki</i> , reż. Tomasz Dutkiewicz-----	173
3.3.1. Rama inscenizacyjna w <i>Prezydentkach</i> Tomasza Dutkiewicza-----	173
3.3.2. Scenografia -----	174
3.3.3. Oprawa dźwiękowa-----	176
3.3.4. Kostiumy -----	176
3.3.5. Rekwizyty-----	177
3.3.6. Aktor – rola -----	178
3.3.7. Publiczność -----	180
3.3.8. Wnioski-----	180
IV. Podsumowanie i wnioski -----	182
V. Literatura-----	186
1. Literatura podmiotu -----	186
2. Literatura przedmiotu -----	187

I. Wstęp i metodologia badań nad ramą inscenizacyjną w dramatach niemieckojęzycznych wystawianych na polskich scenach

1. Wprowadzenie i uwagi metodologiczne

1.1 Tekst literacki – tekst dramatyczny – scenariusz

Słowo pisane służy nie tylko utrwaleniu słowa mówionego, może także w postaci tekstu stanowić medium w komunikacji, które przekazuje wybrane treści od nadawcy do odbiorcy. Tekst literacki, jako forma słowa pisanego również wypełnia funkcję komunikacyjną, przy czym nadawcą jest jednoznacznie jego autor, natomiast odbiorca, o ile nie zostanie dokładnie określony przez nadawcę, pozostaje niesprecyzowany. Tekst literacki może zostać wykorzystany jako punkt wyjścia dla opery, baletu, widowiska, dramatu, jak również dla filmu. Odbiorcą może być zatem czytelnik otrzymujący tekst w jego pierwotnej, drukowanej postaci, ale także może stać się nim widz teatralny, bądź kinowy oglądający realizację danego tekstu powstałą na planie filmowym lub na scenie. Niezmiennie jednak nadawcą zawartego w tekście literackim komunikatu pozostaje jego autor.

Od twórcy, który w dalszej kolejności zajmuje się danym tekstem literackim, zależy w jakim stopniu i w jaki sposób zawrze przekaz autora, aby wysłać go do odbiorców. W przypadku poniższej dysertacji odbiorcami są widzowie teatralni, ponieważ teksty, którymi będę się zajmować, to literackie teksty dramatyczne wykorzystane do stworzenia spektakli teatralnych.

Celem poniższej rozprawy pod tytułem: *„A przedstawia X, podczas gdy S patrzy.” Dramaty niemieckojęzyczne na scenach polskich w latach 1990-2010* jest nakreślenie oraz zestawienie głównych nurtów i tendencji panujących we współczesnym dramacie polskim i niemieckojęzycznym na podstawie polskich realizacji teatralnych niemieckojęzycznych tekstów dramatycznych.

Przygotowanie niemieckojęzycznych tekstów literackich dla polskich odbiorców wiąże się z przełożeniem ich na język polski, co stanowi pierwszy element badań nad powstawaniem polskiej realizacji teatralnej. Aby uzyskać pełny obraz zawartego przez autora tekstu komunikatu przeznaczonego dla polskiego odbiorcy należy poznać oryginalny tekst oraz realia i kontekst kulturowy, w którym powstał. Dzięki temu można potem stwierdzić, na ile przekład pozostaje wierny tekstowi

oryginalnemu i w jaki sposób wprowadzone zmiany oddziałują na tekst polski oraz zawarty w nim przekaz. Można także zaobserwować, czy tekst został podczas tłumaczenia dostosowany do polskich realiów, czy też stanowi odrębną całość pozostającą w niemieckojęzycznym kontekście kulturowym, przekazując tym samym bezpośrednio sztukę stworzoną dla niemieckojęzycznej publiczności, bez uwzględniania kontekstu kulturowego właściwego polskiemu odbiorcy.

Praca nad przekładem łączy się również z zamierzeniami twórcy pracującego na przetłumaczonym tekście i jego intencjami dotyczącymi wykorzystania wybranego tekstu na scenie. Przygotowanie tekstu literackiego na potrzeby warunków scenicznych może owocować wprowadzeniem do niego różnego rodzaju zmian, aby słowo pisane mogło przeobrazić się w obrazy sceniczne wzbogacone słowem mówionym. Nie zatracenie przy tym spójności z tekstem wyjściowym jest niezbędne do identyfikowania realizacji teatralnej z tekstem literackim.

Pracując z tekstem dramatycznym, powstałym na bazie innego tekstu, w tym przypadku oryginalnego niemieckojęzycznego dramatu, należy mieć na uwadze także to, czy i w jakim wymiarze praca nad tłumaczeniem stała się integralną częścią pracy nad realizacją teatralną, co mogło mieć wpływ na ostateczną interpretację sceniczną. Oprócz tego należy także uwzględnić, czy kontekst kulturowy odzwierciedlony w dramacie niemieckojęzycznym zostaje zauważony przez polskiego twórcę i na ile trafnie zostaje on przełożony na realia właściwe miejscu wystawienia spektaklu.

Stopień, w jakim twórca przed rozpoczęciem pracy nad realizacją teatralną tłumaczonego tekstu dramatycznego zapoznaje się z tekstem oryginalnym, przekłada się bezpośrednio na jego samodzielne budowanie wyżej wymienionych odniesień.

Scenariusz, będący podstawą realizacji inscenizacji teatralnej, powstaje na bazie tekstu dramatycznego. Może wiernie odwzorowywać dialogi oraz didaskalia zamieszczone w oryginalnym tekście, może być jednak modyfikowany na potrzeby realizacji scenicznej, rozszerzany, bądź skracany. Wszelkie zabiegi dokonywane przez twórcę wedle jego upodobań mogą odsuwać inscenizację teatralną od tekstu oryginalnego i powodować, iż stanie się ona adaptacją lub pozostanie formą silnie zbliżoną do oryginału.

Wskazówki odautorskie zawarte w oryginalnym, niemieckojęzycznym utworze są istotnym elementem w pracy nad polską realizacją teatralną. Wykorzystywane w scenariuszu mogą mieć szczególny wpływ na kolejne etapy przygotowania spektaklu. Dają obraz kontekstu kulturowego przełożonego tekstu, a stopień ich wykorzystania

bądź zaniedbania, nawet przy bardzo trafnym tłumaczeniu samego tekstu, może mieć wpływ na zniekształcenia formy lub treści oryginalnego utworu, co potem zyskuje bezpośrednie odwzorowanie w realizacji teatralnej przekładu.

Prześledzenie scenariusza z uwzględnieniem odniesień do pierwotnego tekstu pozwala na odszukanie punktów wspólnych dla obu tekstów i zaobserwowanie, w jaki sposób wykorzystanie niemieckojęzycznego tekstu dramatycznego przekłada się na jego polską realizację teatralną, czy tekst oryginalny pozostaje formą przygotowaną do odbioru przez niemieckojęzycznego czytelnika, niemieckojęzyczną publiczność, czy też po wprowadzeniu zmian podczas pracy nad scenariuszem zostaje dostosowany do odbioru w polskim kontekście kulturowym.

Poznanie sposobu pracy polskich twórców teatralnych nad kreowaniem scenariusza pozwoli zaobserwować, czy zauważalne jest wśród nich zainteresowanie jednym, szczególnym pod względem formy lub treści, typem dramatu niemieckojęzycznego, a jeżeli tak, to jakie czynniki mają na takie zjawisko wpływ i czym się charakteryzują wybierane dramaty w kontekście społeczno-kulturowym. To natomiast umożliwi stwierdzenie, jakie są panujące w polskim dramacie współczesnym tendencje dotyczące doboru tekstów, a także, jakie nurty przeważają w sposobie pracy nad przygotowaniem realizacji teatralnych.

1.2. Narzędzia badawcze

Głównym narzędziem stworzonym na potrzeby badań do poniższej pracy jest metoda analizy ramy inscenizacyjnej, gdyż droga od tekstu do ostatecznego produktu, jakim jest jego realizacja teatralna – wystawiany spektakl, prowadzi bezpośrednio przez twórczą pracę na scenie, opartą na wybranym tekście, w otoczeniu elementów składających się na ramę inscenizacyjną, mającą ogromny wpływ na powstające dzieło, będącą jednocześnie jego nieodzowną częścią.

Poszczególne elementy ramy inscenizacyjnej, takie jak np.: światło, oprawa muzyczna, ruch sceniczny, czy też wykorzystane rekwizyty, dzięki sposobowi zestawienia ich ze sobą, tworzą pewną całość, charakterystyczną dla danej realizacji teatralnej. Ustalenie kryteriów doboru i systemu zamierzonego zestawiania ze sobą poszczególnych elementów ramy inscenizacyjnej stwarza kolejny obraz tendencji i nurtów w pracy polskich twórców.

Na podstawie badań poszczególnych realizacji teatralnych wybranych tekstów dramatycznych można porównać dobór części składowych ramy inscenizacyjnej, aby zaobserwować podejście twórcy do interpretacji tekstu oraz elementy, z zastosowaniem których kreuje on swoją wizję opartą na tekście. Porównanie kolejnych realizacji teatralnych wybranych tekstów pod względem przeanalizowanej ramy inscenizacyjnej pozwala na stwierdzenie, za pomocą jakich elementów zostaje zachowana spójność między tekstem literackim a jego realizacją teatralną, a także, w jaki sposób poszczególne elementy ramy inscenizacyjnej mogą oddziaływać i wpływać na widza.

Kolejnym elementem, który odgrywa ważną rolę w procesie powstawania realizacji teatralnej wybranego tekstu – od autora, poprzez reżysera, aż do widza – jest przepływ informacji, komunikacja i jej formy odpowiednie dla różnych płaszczyzn, funkcjonujących na kolejnych etapach teatralnego przedsięwzięcia. Aspekt socjologiczny badania komunikacji zachodzącej w teatrze bezpośrednio łączy się z kontekstem kulturowym i uwarunkowaniami percepcyjnymi w nim wytworzonymi, właściwymi zarówno twórcom, jaki i odbiorcom danej realizacji teatralnej.

Na podstawie badań nad realizacjami teatralnymi wybranych tekstów dramatycznych zamierzam zaobserwować przebieg procesów komunikacyjnych zachodzących zarówno podczas pracy nad realizacją teatralną, jak i w trakcie jej wystawiania. Przy takiej wielości płaszczyzn komunikacyjnych, z jaką mamy do czynienia podczas zajmowania się spektaklem powstałym na bazie tekstu literackiego, należy je wyszczególnić i zająć się każdą z nich, aby powstał schemat połączeń komunikacyjnych, uwzględniający wszystkich uczestników zachodzącej komunikacji.

Istotne podczas badań nad komunikacją w realizacji teatralnej wybranego tekstu jest stwierdzenie, kto jest pierwotnym nadawcą komunikatu. Czy jest nim autor wykorzystanego tekstu, czy też twórca teatralny, który po wprowadzeniu zmian potrzebnych mu do uzyskania własnej wizji prezentowanego tekstu staje się nadawcą nowego komunikatu. Istnieje również kolejna możliwość – nadawanie komunikatu zawartego w tekście, zniekształconego przez zmiany wprowadzane przez twórcę teatralnego. Aby stwierdzić, z którą z wyżej wymienionych opcji mamy do czynienia w wybranej realizacji teatralnej, należy poznać tekst oryginalny, jego przekład wykorzystany przez twórcę teatralnego oraz przeanalizować samą realizację pod względem odniesień do tekstu oryginalnego.

2. Tekst – dramat – teatr. Próba zdefiniowania pojęć

Teatr ujmowany jako przedsięwzięcie artystyczne, postawiony w opozycji do pojęcia teatru jako instytucji – miejsca, w którym dane przedsięwzięcie się odbywa – łączy w sobie różne dziedziny sztuki, takie jak muzyka czy taniec, ale także różne formy literackie – między innymi poezję i dramat. W mojej rozprawie posługuję się wieloma pojęciami charakterystycznymi dla obszaru tematycznego, którym się zajmuję. Niektóre z nich, co w przypadku nomenklatury używanej w odniesieniu do teatru jest niezwykle popularne, weszły do języka codziennego i są używane w mowie potocznej zatracając swój pierwotny sens, a odnosząc się jedynie do życia codziennego. Nie zawsze stosowane są w sposób bezpośrednio kojarzony z ich naukowymi definicjami, które przyjmuję za najtrafniejsze i których będę używać w dalszej części pracy.

Aby uniknąć wieloznaczności i zyskać narzędzie, którym będę mogła posługiwać się przedstawiając moje badania oraz ich wyniki, objaśnię, co dokładnie kryje się pod pojęciami kluczowymi dla mojej rozprawy, takimi jak: tekst literacki, dramat, rama inscenizacyjna i jej analiza, teatr zaangażowany, realizacja teatralna, scenariusz, przekład, a także komunikacja oraz recepcja w odniesieniu zarówno do dzieł literackich, jak i teatralnych.

Tekst literacki jako punkt wyjścia dla wszelkich form artystycznych jego realizacji stanowi również dla mojej pracy obszerne podstawowe pojęcie.

Jego forma pisemna nie jest warunkiem, bez którego tekst nie może istnieć, jednak popularność występowania tekstów literackich w takiej właśnie formie, pozwala sądzić, iż jest to dla nich cecha bardzo charakterystyczna.

Według encyklopedii *Brockhaus* kwalifikowanie wypowiedzi, zarówno pisemnej jak i ustnej, jako tekstu odbywa się na podstawie czterech kryteriów:

jedności punktu odniesienia, która zakłada, iż poszczególne części danej wypowiedzi odnoszą się do przedmiotów połączonych konstelacją,

jedności perspektywy komunikacyjnej czyli współistnienia określonego adresata wypowiedzi, która jest komunikatem artykułującej go osoby w określonym kontekście oraz przy określonych dla niego warunkach ramy,

jedności kontekstu, która wymaga, aby założenia kulturowe, społeczne, bądź osobiste, formułowane pośrednio lub bezpośrednio, stanowiły pewną całość oraz

jedności formy, która nakazuje zgodność w doborze środków stylistycznych, takich jak budowa zdania, czy słownictwo lub też struktura argumentacji albo porządek

chronologiczny następujących po sobie zdarzeń (por. Brockhaus, Enzyklopädie, 1986, t. 22, s. 45, tłum. N. O.).

W polskiej literaturze przedmiotu można między innymi odszukać definicję dzieła literackiego, która nazywa tekst „wypowiedzią jakiegoś podmiotu mówiącego skierowaną do jakiegoś odbiorcy w celu poinformowania go o czymś” (Miodońska-Brookes, Zarys, 1974, s. 14). Definicja ta nie uwzględnia jednak w żadnym stopniu formy powstałego tekstu. Słownik Języka Polskiego Wydawnictwa Naukowego PWN koncentruje się natomiast, podając jedynie krótką definicję tekstu, właśnie na jego formie graficznej. Zakłada tym samym, iż tekst ma być „ogół[em] słów tworzących pewną całość, utrwalonych graficznie” (Szymczak, Słownik, 1999, t. 3, s. 453), co sprawia, iż słowa tworzące pewną całość, a przy tym nieutrwalone graficznie nie mogą zostać nazwane według powyższej definicji tekstem. Teksty można podzielić ze względu na ich przeznaczenie, treść, formę, niełatwym jest jednak ich dokładne sklasyfikowanie.

Teksty literackie to grupa, do której zalicza się teksty będące przedmiotem badań poniższej pracy. W odróżnieniu od tekstów naukowych, teksty literackie powstają jako pisemna wypowiedź artystyczna (por. Bußmann, Sprachwissenschaft, 2002, s. 683), mając na celu wyrażenie wizji autora. Istnieją różne formy tekstu literackiego, bezpośrednio połączone z rodzajem oraz gatunkiem literackim, wybieranym bądź tworzonym na własne potrzeby przez autora (zob. Stammerjohann, Linguistik, 1975, s. 496). Tym trudniejsze jest więc ściśle przypisywanie danego utworu do jednej wybranej kategorii. Chcąc kwalifikować teksty wyłącznie według ustalonych norm i definicji można ulec niebezpieczeństwu niedostrzeżenia istotnych dla ich interpretacji elementów, bądź zignorowania innych, pozwalających na nieco dowolniejsze przypisywanie wybranego tekstu niekoniecznie do jednej z istniejących grup.

Elementy pozwalające na kwalifikowanie pisma jako tekstu mogą występować w nierównym stopniu. Niektóre wysuwające się na pierwszy plan kompensują brak innych, mniej istotnych dla danego pisma.

Funkcja wypowiedzi sklasyfikowanej jako tekst ustalana i stwierdzana jest nie tylko przez autora tekstu, lecz także przez czytelnika – odbiorcę danego pisma – który sam musi ‘rozrysować’ sieć połączeń między elementami potrzebnymi do jego sklasyfikowania. Czytelnik, posługując się wymienionymi wyżej kategoriami, jest w stanie zakwalifikować dostępną mu wypowiedź zgodnie z jej przeznaczeniem, według

elementów w niej zawartych, należących do poszczególnych wyżej wymienionych kryteriów (Brockhaus, Enzyklopädie, 1986, t. 22, s. 45, tłum. N. O.).

Nie należy jednak podczas badań nad tekstami literackimi umniejszać wagi funkcji autora, który to powoduje, iż odbiorca otrzymuje materiał, który może sam sklasyfikować. Intencje autora pozostają zatem nie bez znaczenia i pomagają przybliżyć odbiorcy główne twórcze zamiary autora tekstu.

2.1. Tekst literacki a tekst kultury

Pojęciem obszerniejszym niż tekst zakwalifikowany w kategorii tekstu literackiego pozostaje w kontekście badań kulturowych opisywany w *Teoriach literatury XX wieku*¹ ‘tekst kultury’. Szeroko zakrojone badania kulturowe obejmują także badania nad literaturą, a co za tym idzie w przedmiot swych rozważań włączają także teksty literackie, nie uznając przy tym ich „wyjątkowej pozycji [...] w kulturowym uniwersum i ich estetyczn[ej] autonomi[i]” (Burzyńska / Markowski, *Teorie*, 2007, s. 521). Zajmują się wszystkim, co można badać w kontekście kultury, a więc wszystkimi wytworami autorstwa człowieka zdeterminowanymi społecznie. Jednocześnie rozszerzają pojęcie ‘lektury’, które dzięki temu przestaje się ograniczać do lektury tekstów literackich, a zaczyna obejmować wszelkie przedstawienia rzeczywistości. Formalna analiza tekstów literackich pozostaje ściśle związana z analizą kulturową, jednak nie pozwala na jednoznaczne wnioskowanie na temat kultury otaczającej tekst, ani też – ze względu na przejęcie wartości oraz kontekstów społecznych właściwych danej kulturze – nie odsyła do niej. Pozwala to wnioskować, iż pośród wytworów kultury takich jak literatura popularna, teksty muzyki rozrywkowej, reklama czy pornografia (s. 521), „teksty literackie nie mówią nam nic o kulturze, do jakiej należą, one są tekstami kultury” (s. 522), co należy podkreślić zajmując się bazującymi na tekstach literackich realizacjami scenicznymi.

2.2. Czym jest dramat?

Dramat, jako tekst literacki funkcjonuje jako pojęcie odrębne od dramatu, będącego sumą zdarzeń odbywających się na scenie podczas przedstawienia teatralnego. Dramat, jako zjawisko sceniczne staje się tekstem kultury – dziełem

¹ Burzyńska, Anna / Markowski, Michał Paweł: *Teorie literatury XX wieku*. Podręcznik, Kraków 2007. Cyt.: Burzyńska / Markowski, *Teorie*, 2007.

zdeteminowanym społecznie. Podlega analizie kulturowej, która ma za zadanie ujawnić jego założenia, zawarte w nim wyobrażenia świata i idee oraz umieścić je w szerszym kontekście kulturowym (s. 539).

Jak pisze Roma Sendyka w artykule *W stronę kulturowej teorii gatunku*² genologiczne podejście do wszelkich dzieł literackich, a więc dokładne dzielenie ich na poszczególne gatunki, może prowadzić – ze względu na różnorodność stosowanej nomenklatury w różnych czasach – do nieścisłości w interpretowaniu używanego nazewnictwa. W bardzo zdecydowany sposób autorka zaznacza potrzebę zweryfikowania przydatności genologii jako dziedziny nauki, a także wyraźnie pokazuje osłabienie jej pozycji wśród innych dziedzin nauki o literaturze (Sendyka, Teoria, 2006, s. 249). W związku z tym staram się rezygnować z kategorycznego dzielenia omawianych utworów ze względu na ich przynależność do gatunków, rodzajów, trybów, czy też odmian rodzajowych (s. 251). Jedynie w przypadku, kiedy przytaczane przeze mnie utwory funkcjonują już w literaturze, jako przypisane do konkretnych kategorii, wtedy odnoszę się do używanych już wcześniej w literaturze pojęć, określających wybrany tekst.

Definicja dramatu podana w encyklopedii *Brockhaus* określa dramat jako pojęcie wspólne dla wszelkich rodzajów sztuk realizowanych w teatrze na bazie tekstu literackiego. W swej budowie, dzieło określane mianem dramatu jest zdecydowanie bardziej skierowane do widza, aniżeli do czytelnika. Jednak w dzisiejszym teatrze, dla którego właściwie wszelkie formy uchodzą za ‘grywalne’, dramatu książkowego nie wyklucza się z grupy dramatów przeznaczonych do wystawiania na scenie (Brockhaus, Enzyklopädie, 1986, t. 5, s. 650).

Należałoby więc, kierując się definicją zawartą w encyklopedii *Brockhaus*, rozróżnić nie tylko formę produkcji i prezentacji dramatu, ale także jego recepcji. Dwa główne ujęcia dostępne i stosowane w tych dziedzinach to ujęcie literackie oraz teatralne, pozostające w coraz bardziej zanikającej opozycji do siebie. Podstawowe zagadnienie dramatu, w słownikowym pojęciu bazuje przede wszystkim na współlistnieniu z liryką i epiką, jako trzeci z głównych rodzajów literackich. Nie wyklucza jednak podziału dramatu na książkowy i sceniczny, dając wyraz opinii, iż dopiero dramat realizowany na scenie staje się dziełem kompletnym, uzupełnionym

² Sendyka, Roma: *W stronę kulturowej teorii gatunku*. W: Markowski, Michał Paweł / Nycz, Ryszard (red.): *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków, 2006, s. 249-283. Cyt.: Sendyka, Teoria, 2006.

przez elementy odnoszące się do pierwotnego znaczenia dramatu (z greckiego: ‘drama’ – ‘akcja’), takie jak czyny i słowa będące udziałem grających postaci, determinowane przez ustaloną w tekście pierwotnym akcję (s. 650).

Jednoznaczne zdefiniowanie dramatu pozostaje jednak od lat kwestią sporną wśród literaturoznawców oraz teatrologów, prowadzących liczne dyskusje na ten temat oraz wydających coraz to nowsze opracowania powstałe na bazie zagadnienia dramatu.

Manfred Pfister w swojej publikacji *Das Drama. Theorie und Analyse*³ poświęca definicji dramatu podrozdział zatytułowany *Problematik der Definition von Drama*, przytaczając kilka istniejących nie tylko wśród niemieckojęzycznych teoretyków definicji dramatu i oceniając pod względem merytorycznym i praktycznym ich trafność.

Wszystkie wspomniane przez Pfistera definicje zostają przez niego sklasyfikowane jako niewystarczające i – odnośnie współczesnych środków artystycznego wyrazu, absorbujących więcej zmysłów, zapelniających przestrzeń także pozasceniczną oraz fizycznie angażujących widza – niepełne. Autor sądzi, że zamiast budować odniesienia do współczesnego dramatu oraz cech jemu właściwych, dotychczasowe definicje opierają się na dostępnym korpusie tekstów dramatycznych spisując ich cechy oraz opisując zaobserwowane właściwości, stawiając wymagania i budując kryteria dla niepowstałych jeszcze tekstów, zamiast je konkretnie definiować. Przez wzgląd na materiał twórczy dramatu, jakim jest słowo pisane, Pfister dopuszcza zorientowanie dramatu na jego sferę literacką. Nie pozwala jednak na to, aby dzieło pozostające wyłącznie w wymiarze literackim, nieuwzględniające jego scenicznego wymiaru, mającego wyraz w realizacji teatralnej, było klasyfikowane jako dramat (zob. Pfister, *Drama*, 1977, s. 33).

Według Pfistera tekst dramatyczny przeznaczony jest do realizowania go na scenie, aby mógł poprzez dostępne człowiekowi kanały percepcji aktywować wszystkie jej obszary (s. 25). W przeciwieństwie do teksów *stricte* literackich dysponuje on nie tylko językowymi środkami wyrazu, ale także może przekazywać komunikaty dzięki kodowaniu językowo-akustycznemu oraz optycznemu. Dzięki temu autor nadaje tekstowi dramatycznemu miano tekstu synestetycznego. Nie zapomina jednak o możliwości zawarcia w samym tekście głównym wskazówek dotyczących ukształtowania przestrzeni scenicznej wraz z jednoczesnym opisaniem postaci i

³ Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München, 1977. Cyt.: Pfister, *Drama*, 1977.

wykonywanych przez nie czynności, co powoduje znaczne zmniejszenie objętości wskazówek odautorskich w tekście pobocznym dramatu oraz nadaje tekstowi wypowiedzanemu przez aktora duży stopień ‘performatywności’. Ze stosunku ilości wskazówek odautorskich zawartych w tekście głównym do ilości tekstu pobocznego informującego o zamierzeniach i wizjach autora wynika pierwotna predyspozycja tekstu. Pfister jest zdania, że pisane słowo dramatu oraz jego forma, w tym sposób zamieszczenia wskazówek odautorskich, są w stanie zdeterminować ‘wystawialność’ dramatu oraz stopień trudności jego ewentualnej inscenizacji (s. 38).

2.3. Potencjał sceniczny tekstu

Pojęcie ‘wystawialności’ można bezpośrednio odnieść do poruszanych przez Ewę Bal w jej artykule⁴ zagadnień ‘dramatyczności’, ‘sceniczności’ oraz ‘teatralności’, które to w obecnych dyskusjach nad charakterem dramatu pojawiają się bardzo często – niekiedy ze względu na ich pokrewne zastosowanie – silnie ze sobą połączone. Autorka odnosi się do wszystkich trzech pojęć z dużym dystansem, wskazując na charakter współczesnych rozważań o dramacie, teatrze, ich charakterze oraz punktach wspólnych.

Odnosząc się do mediów takich, jak telewizja i film, zajmujących główne miejsce w dziedzinie przekazywania treści do szerokiego grona odbiorców, a zatem miejsce w historii wydzielone dla dramatu, Bal zwraca uwagę na duży stopień dewaluacji pojęć takich jak używana przez Pfistera ‘wystawialność’, a także na zmniejszoną potrzebę korzystania z takich określeń. Jednak nie pozostają one bez znaczenia dla teoretyków pracujących nad odnalezieniem definicji, która mogłaby posłużyć za uniwersalny wzorzec dla dramatów.

Ustaleniem takiej właśnie definicji zajmuje się także Bernhard Asmuth w swojej książce *Einführung in die Dramenanalyse*⁵. Autor, podobnie jak Pfister, proponuje zamiast opisywania kolejnych, istniejących już dramatów, „ahistoryczne”, bądź lepiej, „ponadhistoryczne” ich traktowanie (por. Asmuth, *Dramenanalyse*, 1984, s. 1). W ten sposób pragnie zwrócić uwagę na fakt, iż tworzenie kryteriów określających dramat na podstawie pewnego korpusu z wybranej epoki literackiej może prowadzić do zafałszowania tak powstałej definicji, bądź będzie się odnosić jedynie w sposób

⁴ Bal, Ewa: *Dramatyczność, sceniczność, teatralność*. W: Borowski, Mateusz / Sugiera, Małgorzata: *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*. Kraków 2009. Cyt.: Bal, *Dramatyczność*, 2009.

⁵ Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. Metzler, Stuttgart, 1984. Cyt.: Asmuth, *Dramenanalyse*, 1984.

fragmentaryczny do pojęcia dramatu, nie nakreślając tym samym uniwersalnej, ogólnej definicji dla zjawiska, która uwzględniłaby także dramat współczesny nierzadko dalece odbiegający formą od jego poprzedników. Takie podejście niesie także niebezpieczeństwo utożsamienia cech właściwych dramatowi z jednego wybranego okresu z ogólnymi cechami charakterystycznymi i uznawania ich za właściwe dramatowi w ogóle.

Asmuth nie odnajduje odpowiadającej mu definicji, uważając wszystkie powstałe dotychczas za nietrafne przede wszystkim dlatego, że nie tworzą one pojęcia wyjściowego, ale w sposób niekiedy przypadkowy, wynikający z treści lub formy wybranych utworów, przypisują im cechy, pozwalające traktować je jak dramaty.

Autor mnoży przykłady wypowiadających się przed nim teoretyków, wymieniając między innymi Goethego, dla których głównym i jednocześnie najważniejszym elementem charakterystycznym dla dramatu jest obecność dialogów w tekście dzieła. Sam jednak zaznacza, że nie popiera tego typu postrzegania wyznaczników dramatu jako gatunku literackiego i odżegnując się od owego fragmentarycznego podejścia, podkreśla, że podanie pojedynczych cech dramatu to niewystarczająca przesłanka, aby móc utwór literacki zakwalifikować jako dramat. Sam dzieli kategorie wyznaczające przynależność wybranego tekstu do grupy dramatów na cztery części: 'akcję', 'mowę postaci', 'przedstawienie akcji z wykorzystaniem zmysłów' oraz 'grę z podziałem na role' (s. 4-14). Akcją autor nazywa działanie, bądź lepiej – działania, które przeplatając się tworzą strukturę dramatu. Dla autora, w pojęciu akcji nie jest najważniejszym to, że służy ona opisowi zamierzonych treści, bądź przedstawieniu konkretnych działań, lecz fakt, iż dzięki akcji dochodzi do zachowań społeczno-komunikacyjnych. Oprócz tego autor dodaje także do pojęcia akcji wszelkie sytuacje, które mogą wydarzyć się na scenie, mając na myśli nie tylko zaplanowane i zapisane w scenariuszu działania, ale także sytuacje nieprzewidziane. Takie, które wkraczają na scenę w sposób niezamierzony, występują w ramach nieporozumienia lub pomyłki, której efektem mogą stać się lawinowo mnożące się niezaplanowane konsekwencje. Tym samym autor nie wyklucza z pojęcia 'akcji' zdarzeń przypadkowych. Również myśli oraz uczucia, choć wyrażone w sposób pośredni nie pozostają bez znaczenia. Akcja pozbawiona przemyśleń oraz emocji, funkcjonująca jedynie jako naśladowanie zaistniałych wydarzeń przestaje według Asmutha być akcją. Poprzez trudność w przedstawianiu myśli, snów, czy odczuć, autor dopuszcza możliwość pośredniego wprowadzenia ich na scenę przy użyciu środków wyrazu

dostępnych akcji jako takiej (s. 6), wprowadzonych dzięki konwencjom teatralnym do grupy używanych w teatrze symboli.

Obaj, zarówno Pfister jak i Asmuth, wymieniają pojęcie ‘akcji’, a wraz z nim ‘historii’ oraz ‘fabuły’. Pfister wypowiada się nieco obszerniej o akcji dramatu, rozróżniając między ‘akcją’, ‘fabułą’ i ‘historią’ (por. Pfister, *Drama*, 1977, s. 266) przy użyciu fachowych pojęć zarówno z zakresu teatrologii, jak i filologii germańskiej, która w wielu przypadkach korzysta z zagadnień stosowanych w filologii angielskiej. Asmuth natomiast wykorzystuje jego detaliczne rozróżnienie jako wyczerpujący opis dla jednego z trzech przedstawionych przez siebie wariantów dotyczących akcji, uzupełniając tym samym swój wywód dotyczący zdarzeń scenicznych niedających opisać się mianem akcji. Jego pojęcie akcji staje w opozycji do tego opisywanego przez Pfistera, który ogranicza je do poszczególnych zdarzeń. Dla Asmutha akcja, jako wyznacznik dramatu, jest przeplatającym się ciągiem wydarzeń, a nie każdym z nich z osobna.

Kolejnym elementem utworu literackiego, który Asmuth wymienia jako warunek, bez którego utwór nie może zostać w jego opinii przyporządkowany do kategorii dramatu, jest ‘mowa postaci’. Element ten służy przede wszystkim odróżnieniu dramatu od epiki, która wraz z nim, jako drugi podstawowy rodzaj poetycki, stawiana jest w opozycji do liryki (por. Asmuth, *Dramenanalyse*, 1984, s. 8). Słowo mówione staje się zatem dla dramatu właściwym tylko jemu elementem, będącym kolejnym wyznacznikiem odróżniającym go od innych rodzajów literackich. Aby móc funkcjonować jako wyznacznik dramatu, słowo mówione, przeciwstawione pojęciu akcji, a także wychodzące ponad pojęcie dialogu, gdyż może pojawić się w formie monologu lub monodramu, musi być wypowiedane przez przyporządkowany mu podmiot (s. 9,10). Przy okazji wprowadzania zagadnienia ‘przedstawienia akcji z wykorzystaniem zmysłów’, autor ponownie zaznacza, iż dramat, jako produkt, może zaistnieć jedynie na scenie. Jego forma drukowana, przeznaczona tylko do czytania, pozostaje dziełem niedokończonym. Dopiero dzięki możliwości odbierania zdarzeń scenicznych przy zaangażowaniu zmysłów, publiczność może uzyskać ogólny obraz dramatu w postaci ostatecznego rezultatu pracy nad wybranym utworem. Żeby taki odbiór mógł dojść do skutku, osoba niosąca przekaz z tekstu do widza, powinna umieć zaangażować jak największą ilość kanałów percepcyjnych współpracujących ze zmysłami odbiorcy. Przedstawienie akcji z zaangażowaniem myśli i zmysłów, nadających jej niezbędny element dramatyczności staje się dla Asmutha pojęciem

nadrzędnym nad scenicznym przedstawieniem akcji niejako odartym z uczuć i wyrażania myśli (s. 6). Pozwala jednocześnie rodzajowi dramatu pozostać w opozycji do epiki – rodzaju również zorientowanego na akcję.

Następne wymieniane przez Asmutha pojęcie jest swego rodzaju syntezą zagadnień wprowadzonych do tej pory i wieńczy tym samym jego wizję definicji dramatu, jako gatunku, który korzystając z mowy postaci oraz dostępnych mu form scenicznych, ma za zadanie przedstawić akcję – ‘odgrywanie ról dramatycznych’ autor stawia w opozycji do odgrywania ról w życiu codziennym na podstawie ograniczenia, jakie niesie ze sobą praca w teatrze nad konkretnym tekstem: otóż zakończenie dramatu jest – w przeciwieństwie do niekiedy improwizowanego odgrywania codziennych ról – z góry przesądzone. Dla Asmutha dramat to gra, przedstawienie konkretnej osoby z użyciem dostępnych środków wyrazu, zmienienie się w nią, przybranie jej imienia, kostiumu, zachowania, a co za tym idzie, ciała, głosu, a nawet świadomości (s. 13).

Z dwóch powyższych opinii na temat definicji dramatu, można wnioskować, iż teoretycy Asmuth i Pfister posługując się określonymi pojęciami, które pokrótce zostały objaśnione powyżej, starają się budować własne definicje obszernego zagadnienia, jakim jest dramat, gdyż znane im, dotychczasowe, są dla nich niewystarczające. Mając świadomość powstawania nowych środków wyrazu, a także ogólnej tendencji w dramacie do rozwoju w kierunkach wyznaczanych współczesnymi realiami, nie wprowadzają oni nowych definicji dramatu, zamykających go w ścisłych ramach gatunku literackiego. Zarówno Asmuth, jak i Pfister są zdania, że pewne elementy w dramacie są nieodzowne, jednak mając na uwadze brak zadowalających rezultatów w dotychczas podejmowanych próbach ujęcia dramatu w konkretne, zamknięte kategorie, dystansują się od wyrażania kategorycznych sądów na ten temat. Uznawane przez nich kryteria kwalifikowania tekstu do gatunku dramatu powstają na podstawie uwzględnienia obecności kilku charakterystycznych wyznaczników w analizowanym dziele.

Najważniejszym, zarazem najbardziej oczywistym czynnikiem jest zaistnienie tekstu dramatycznego na scenie, a więc stopień jego ‘wystawialności’ i samo wystawienie. Kolejnym nieodzownym elementem, według obu autorów – Asmutha oraz Pfistera – jest związana z ‘grą’, niekoniecznie dialogowa, ‘mowa postaci’.

Według obu autorów, niezastosowanie innych wymienionych elementów dramatu nie powoduje tak drastycznego odebrania im możliwości funkcjonowania w tej kategorii jak pozbawienie go charakterystycznej dla funkcjonowania dramatu na scenie

‘mowy postaci’. Według obu autorów niezaistnienie w utworze literackim ‘mowy postaci’ przeznaczonej do wykorzystania na scenie go jednoznacznie z grona utworów dramatycznych.

Próba ujęcia dramatu w ramy jednoznacznej, zamkniętej definicji kończy się jednak zazwyczaj na rozważaniach, czym dramat w obecnie funkcjonujących teatrologii oraz literaturoznawstwie nie jest, pociągając za sobą w konsekwencji brak ustalonego, jednogłośnie określonego zagadnienia. Wszystkie powyższe próby określenia istniejących dramatów jedną, wspólną dla nich definicją, kończą się zebraniem cech dla dramatu charakterystycznych, nie przynoszą jednak zamkniętego pojęcia. Prawdopodobnie dzieje się tak ze względu na samo zjawisko dramatu, które nie pozostaje w niezmienionej formie, lecz ewoluuje zgodnie z nurtami obecnymi w teatrze w czasie, kiedy dany dramat powstaje.

Odnosząc się do charakterystycznych cech dramatów, traktując je jako punkty wyjściowe dla tworzenia nowych definicji, niemieckojęzyczni teoretycy starają się zamknąć dramat w jednej, na tyle obszernej ramie, aby była ona w stanie pomieścić – ich zdaniem – kluczowe dla skonkretyzowania dramatu aspekty i cechy.

Nieco inne podejście do zagadnienia dramatu panuje wśród polskich teoretyków. Wprawdzie wyróżniają oni nieodzowne elementy dramatu, opisując dokładnie jego budowę, jednak punkt ciężkości swoich dywagacji przenoszą na różnicowanie między literaturoznawstwem a teatrologią. Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na ograniczenia, jakie niosą ze sobą tworzywa używane i znajdujące praktyczne zastosowanie w ujęciu literackim jak i teatralnym. Należy tu rozróżnić wymieniane między innymi już przez Stefanię Skwarczyńską – prekursorkę polskich badań nad zjawiskiem dramatu – pojęcia dramatu scenicznego oraz dramatu książkowego, które jedynie krótko wspomniane przez niemieckich teoretyków, nie są przez nich tak dokładnie omawiane, jak przez teoretyków polskich. Dramat sceniczny, w związku ze swym przeznaczeniem do wystawiania na scenie, ma za zadanie spełnić stawiane przed nim wymagania, które pozwolą reżyserowi na oddanie treści zawartych w utworze w najtrafniejszy sposób, z użyciem dostępnych mu scenicznych środków wyrazu. Dramat książkowy natomiast posługuje się przede wszystkim tworzywem słownym, czyniąc tym samym czytelnika swoim głównym odbiorcą. Nie jest to jednak jednoznaczne z opinią, iż dramat poprzez swoją pisemną formę wpisuje się bezsprzecznie w trójpodział literatury na teksty epickie, liryczne oraz dramatyczne.

Stefania Skwarczyńska w swoim artykule *Zagadnienie dramatu*⁶ zdecydowanie przeciwstawia się powyższej tezie, motywując swoje zdanie odniesieniem do dramatu współczesnego, który mimo częstego wydawania go w postaci książkowej zdecydowanie kwalifikuje się do kategorii dramatu scenicznego, gdyż dzięki roli spełnianej przez dramaturga powstaje z bezpośrednim zamiarem wystawienia go na scenie. Tym samym autorka dochodzi do wniosków wspólnych z Pfisterem i Asmuthem, iż dramat w postaci książkowej jest dziełem niedokończonym, niepełnym i dopiero po zaistnieniu na scenie może w sposób w pełni uzasadniony zostać określony mianem dramatu (zob. Skwarczyńska, Wprowadzenie, 1976, t. 1, s. 55). Dramat sceniczny uznawany przez autorkę za odrębną, władającą sceną, dziedzinę sztuki, jest według niej niesłusznie stawiany na równi z pozostałymi rodzajami literackimi. Przeznaczeniem pozostałych rodzajów literackich jest dotarcie do odbiorcy – czytelnika pełnego tekstu w ostatecznej formie, stworzonego przez literata w formie pisemnej.

2.4. Rola dramaturga

Według Skwarczyńskiej to postać dramaturga odgrywa w procesie tworzenia dramatu najistotniejszą rolę. Sprawia on, iż dramat w swojej ostatecznej postaci może zaistnieć na scenie. Rola dramaturga różni się od roli literata tym, iż najważniejszym zadaniem dramaturga jest przygotowanie tekstu tak, aby z wykorzystaniem dostępnych w teatrze środków wyrazu, można było odegrać to, co w postaci tekstu literackiego przeznaczone jest w całości dla wyobraźni czytelnika. Nerozerwalnie łączą się z tym faktem uwarunkowania techniczne właściwe dramatowi scenicznemu. Dramaturg, mając ich świadomość i wiedząc, jakie trudności ze sobą niosą, może albo ich unikać i wybierać rozwiązania tradycyjne i bezkonfliktowe, albo też z premedytacją stawiać im czoła, dochodząc tym samym do nowych, niekiedy nowatorskich, bądź wręcz przełomowych rozwiązań. Autor tekstu literackiego nie musi działać bezpośrednio na potrzeby teatru, a wydanie dramatu książkowego nie musi łączyć się z przygotowaniem do wystawienia go na scenie. Dzięki temu może on pozwolić sobie na pewne niedookreślenia, które w warunkach teatralnych, ze względu na dostępność konkretnych środków wyrazu oraz na przymus poruszania się w określonej przestrzeni scenicznej przy użyciu narzucanych przez charakterystykę teatru elementów, nie są możliwe do

⁶ Skwarczyńska, Stefania: *Zagadnienie dramatu*. W: Staniszeńska, Maria (red.): *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Wrocław, 1976, tom 1, s. 53-75. Cyt.: Skwarczyńska, *Wprowadzenie*, 1976.

wyegzekwowania. Najważniejszą różnicą, jaką dostrzega Skwarczyńska między dramatem scenicznym i książkowym, a tym samym tekstem literackim i dramatycznym, jak również między literatem oraz dramaturgiem, jest dostępność środków wyrazu oraz stosowane tworzywo (s. 53-59).

Tekst dramatyczny tworzony przez dramaturga na potrzeby teatru uwzględnia zazwyczaj elementy całkowicie determinujące jego realizację sceniczną. Mając świadomość potrzeby oraz zasadności wystąpienia przynajmniej jednego aktora, dramaturg nadaje mu jak najwięcej cech, mających na celu określenie prezentowanej postaci. Dramaturg nie może pozwolić sobie na swobodę w charakteryzowaniu. W przeciwieństwie do twórcy tekstu literackiego, nie dysponuje on taką wolnością, jaka dostępna jest literatowi posługującemu się wyłącznie tworzywem słownym, niezdeteminowanym dodatkowo nieodzownymi dla teatru elementami takimi, jak aktor, przestrzeń sceniczna, czy dekoracja. W dramacie scenicznym słowo, dzięki temu, iż wypowiedzane zyskuje brzmienie, staje obok światła, rekwizytów, ruchu scenicznego, a nie góruje nad nimi w postaci opisów tych wszystkich elementów przeznaczonych bezpośrednio dla odbiorcy. Słowo staje się zatem jednym z dostępnych dramaturgowi narzędzi, służącym przekazywaniu zawartych w tekście komunikatów.

Doświadczony dramaturg potrafi tak wykorzystać dostępne mu narzędzia, że słowo wcale nie musi stać się dominującym środkiem wyrazu. Dostępne części ramy inscenizacyjnej, czyli ogółu dostępnych środków scenicznego wyrazu, w połączeniu z wypowiedzianym tekstem tworzą spójną całość, nie wyróżniając ponad miarę żadnego z jej elementów.

W przypadku epickiego tekstu literackiego – nieprzygotowanego uprzednio przez dramaturga – tekstu, który nie nosi pierwotnie znamion dramatu scenicznego, dostosowanie ramy inscenizacyjnej do jego wystawienia staje się zadaniem reżysera. Aby zaprezentować widzowi to, czego nie może on przeczytać w pierwotnym, ciągłym tekście, a więc opisów miejsc, postaci, określić czasu, reżyser musi w pośredni lub bezpośredni sposób zawrzeć powyższe informacje w dostępnych mu elementach ramy inscenizacyjnej z wypowiedziami aktorów włącznie.

Poprzez tego rodzaju zabiegi, reżyser, na bazie tekstu stworzonego przez literata, staje się na potrzeby spektaklu dramaturgiem. Pozwala mu to na wyrażenie wszystkich informacji pobocznych zawartych poza dialogami, które w przypadku dramatu scenicznego znajdują się w odautorskich wskazówkach przygotowanych specjalnie na potrzeby teatru.

Bycie dramaturgiem nie wyklucza jednak bycia autorem tekstów dramatycznych. Wręcz odwrotnie – każdy dramaturg tworzy punkt wyjścia dla realizacji scenicznej, stając się, bezpośrednio lub pośrednio, autorem bazy dla dalszych działań artystycznych przeprowadzanych przez reżysera. Nie każdy jednak autor tekstu, w odniesieniu do teorii literatury, jest dramaturgiem *par excellence*.

Według przytaczanej już Ewy Bal „sami dramatopisarze podejmują [z konwencjami teatralnymi] nieustanny dialog, na nowo definiując lub podważając nie tylko wewnętrzne reguły tekstu, ale również jego związek z tradycyjnym medium teatru i typową dlań publicznością” (Bal, *Dramatyczność*, 2009). Dramatopisarze stają się tym samym według autorki grupą autorów, którzy w ścisłym powiązaniu z grupą odbiorców do których kierują swoje wypowiedzi oraz z obecnymi w teatrze współczesnymi konwencjami tworzą utwory przeznaczone do wystawienia na scenie.

Dla Skwarczyńskiej ważniejszym niż przeznaczenie tekstu jest „wyrażenie w nim [...] koncepcji myślowej” (Skwarczyńska, *Wprowadzenie*, 1976, t. 1, s. 59) – jedno z najważniejszych, jednak dość ogólnych założeń, które powinny znaleźć swe odzworowanie w dramacie. Jako element, bez którego autorka nie dopuszcza funkcjonowania dramatu, uznany zostaje aktor – osoba warunkująca istnienie bohatera przedstawionych zdarzeń (s. 61). Inne elementy dramatu, zaliczane przez autorkę do podstawowych, takie jak wprowadzenie dialogu dramatycznego, ruch sceniczny, czy przestrzeń sceniczna zostają wymienione jako służące uwidocznieniu sytuacji dramatycznej i jednocześnie, w odniesieniu do wolności, jaka z braku tych elementów w dziele literackim przysługuje literatowi, jako główne ograniczniki dla dramaturga, który tworząc dramat właściwy nie może się z nimi nie liczyć.

Skwarczyńska wydaje się najwyżej wśród wymienianych elementów dramatu stawiać przestrzeń sceniczną, przypisując jej najwięcej możliwości wyrażania zamierzeń twórczych. Przestrzeń sceniczną autorka nazywa „tworzywem dramatu, którego dramaturg nie może się wyzbyć, [...] a które – skoro jest – zobowiązuje artystę do wydobywania z niego wymowy artystycznej w miarę jego możliwości naturalnych” (Skwarczyńska, *Wprowadzenie*, 1976, t. 1, s. 67), utrzymując przy tym, że jest ona jednak „podległa [...] twórczej organizacji dramaturga” (s. 67).

2.5. Badania teatrologiczne i ich znaczenie

Wśród autorów niemieckojęzycznych publikacji dotyczących teatru oraz teatrologii znajduje się Andreas Kotte, autor bardzo przystępnego wprowadzenia do teatrologii. Jego książka *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*⁷ zawiera objaśnienia wielu niezbędnych do poruszania się po obszarze tej dziedziny pojęć, przy okazji naświetlania zależności istniejących między dramaturgią a analizą dramatu, wspomina krótko o zjawisku ‘dramaturgii rozwojowej’, czyli takiej, która nie daje dramaturgowi działać zupełnie samodzielnie. Założeniem dla tego sformułowania jest wspólna praca nad tekstem dramatycznym wykonywana z udziałem językoznawców oraz wspomagających ich współpracowników wydawnictw, która rozwija się w ramach wspólnych dyskusji nad tworzonym tekstem, również pod względem dostosowania wymagań technicznych dla tekstu do dostępnych w teatrze środków wyrazu i możliwości ich realizacji na scenie (zob. Kotte, *Theaterwissenschaft*, 2005, s. 206). Opracowanie Kottego jest dziś jednym z najaktualniejszych, dotyczących teatrologii jako dziedziny. W rozdziale o podstawowych pojęciach w dramaturgii autor mierzy się z problemem braku wystarczającego słownika łączącego płaszczyzny ścisłej teorii oraz życia codziennego, który byłby zadowalający dla teoretyków oraz dla entuzjastów sztuki teatralnej. Kotte proponuje krótką definicję dramatu, którą uzupełnia o właściwe mu elementy z zakresu podstawowych pojęć dramaturgii. Według niego dramat to tekst literacki przeznaczony do wystawiania na scenie, który kryje w sobie działania budujące akcję⁸ (por. Kotte, *Theaterwissenschaft*, 2005, s. 208). Według autora materiał na dramat jest zazwyczaj odnajdywany wśród istniejącego korpusu, a nie wytwarzany na nowo, pochodzi z rzeczywistości, przedostając się do twórcy w postaci tego, co zasłyszane lub zobaczone, aby dzięki instancji widza ponownie zostać skonfrontowanym z rzeczywistością. Jako wartość nadrzędną w doborze tematyki dramatu, budującą akcję, autor wymienia konflikt, który najczęściej jest głównym bodźcem do powstania tekstu dramatycznego. Punktem wyjścia dla dramatu, tekstu, bądź sceny, autor nazywa wszelkie okoliczności mające miejsce w danym momencie. Ich współistnienie powoduje według Kottego wywołanie procesów scenicznych. Funkcjonują one w kontekście postaw społecznych na tle historii, a także uwarunkowań

⁷ Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien 2005. Cyt.: Kotte, *Theaterwissenschaft*, 2005.

⁸ „Ein Drama ist demnach ein für die Aufführung bestimmter literarischer Text, der Handlungen in sich birgt.“ tłum. N. O.

regionalnych, które znajdują swoje odwzorowanie w zestawieniu gestów, mimiki oraz ustnych wypowiedzi. Wszystkie te elementy zamyka autor w kompleksowym pojęciu 'gestus', w którym to pojawiają się na scenie zdarzenia powodowane współistnieniem postaci w danej sytuacji.

Dla Kottego zdarzenia to nie tylko akcja i tekst, które miałyby działać na widza samodzielnie, dopiero przetransponowanie ich jako kompleksu w odpowiedni 'gestus' daje w rezultacie akcję stworzoną z poszczególnych procesów. Pojedyncze zajścia są sekwencjami, jednostkami charakterystycznymi dla jednolitej akcji, w której od czasów antycznych do dziś mamy nadal do czynienia z punktem zwrotnym. Zmienia się jedynie jego specyfika, przede wszystkim oscyluje on między szczęściem a nieszczęściem, mogąc przy tym być efektem działań postaci dramatu, bądź również czynników zewnętrznych, które bezpośrednio lub pośrednio wpływają na diametralną zmianę sytuacji scenicznej.

Dzięki temu powstaje kolejna, nowa wyjściowa sytuacja sceniczna dla zespołu procesów tworzących akcję. Poszczególne procesy oddzielane są od siebie kolejnymi punktami zwrotnymi, więc mogą funkcjonować także jako samodzielne mikrostruktury.

Przedostatnim pojęciem podstawowym wymienianym przez Kottego są 'postaci' występujące osobno, bądź tworzące konstelacje. Nie muszą być one być nierozzerwalnie połączone z fabułą, mogą na scenie służyć jej przedstawieniu, będąc jednocześnie przedstawicielami różnych warstw rzeczywistości. Jako ostatni element należący do podstawowych pojęć dramatu prezentuje autor, powracając do *Poetyki* Arystotelesa, fabułę i jej warianty, która zakorzeniona w wydarzeniach prawdziwych lub fikcyjnych, zawiera początkowe intencje producenta tekstu lub przedstawienia, sposób, w jaki mają one oddziaływać na odbiorcę (por. Kotte, Theaterwissenschaft, 2005, s. 207-214).

Tak pokrótce Kotte przedstawia podstawowe pojęcia z zakresu dramaturgii oraz budowy dramatu. Podsumowując jego wypowiedź możemy mówić o dramacie, kiedy w dziele pojawią się wymienione poniżej elementy w konstelacjach łączących je w sobie w różnym stopniu intensywności ich występowania:

- | | |
|-----------------------|------------------------------|
| - temat oraz materiał | - przebieg zdarzeń |
| - konflikt | - punkt zwrotny |
| - sytuacja wyjściowa | - postać/konstelacja postaci |
| - gestus | - fabuła. |

Pośród teoretyków zajmujących się zagadnieniem dramatu znajduje się także jeden z najwybitniejszych niemieckojęzycznych znawców teatru – Martin Esslin, który wielokrotnie opisywanemu zjawisku obecnemu zarówno w literaturze jak i sztuce teatralnej poświęca publikację pod tytułem.: *Was ist ein Drama? Eine Einführung*⁹. Już na początku swojej książki autor krytykuje dotychczasowe definicje dramatu. Kwestionuje każdy z elementów definicji, mówiącej o tekście przeznaczonym do wystawiania na scenie, pisanym wierszem lub prozą, przedstawiającym przy użyciu dialogu oraz akcji zawartą w tekście historię, dając dla każdego założenia formuły przynajmniej jeden przykład zaprzeczający ogólnej słuszności danej definicji (Esslin, *Drama*, 1978, s. 10). Esslin postuluje określenie dramatu jako „wyrażenia instynktu grania”, „potrzeby rytuału”, jednak oba te postulaty to nadal dla niego za mało, to pojęcia nadal zbyt wąskie, aby mogły sobą objąć wszystko, co Esslin chce rozumieć pod pojęciem dramatu. Rozszerzając swą definicję coraz bardziej, autor dochodzi do punktu, w którym dramat staje się „formą sztuki polegającą na działaniach mimetycznych” (Esslin, *Drama*, 1978, s. 12). Mimesis, jako naśladowanie, pozostawia bardzo szerokie spektrum scenicznego działania, pozwalając także na odwzorowywanie myśli, snów, fantazji, a nie tylko rzeczywistego świata. Dzięki takiej definicji, dość ogólnej, ale przez to wystarczająco pojemnej na potrzeby autora, tworzy się określenie mogące pomieścić w sobie istotne dla niego przejawy sztuki dramatycznej. Esslin wymaga bowiem także, aby dramatu nie ograniczać jedynie do teatru i nie utożsamiać go z nim, gdyż w dzisiejszym świecie wysoko rozwiniętych mediów, z dramatem mamy także do czynienia w filmie, telewizji, czy radiu, co powoduje niejaki techniczne odstępstwa od prezentacji teatralnych, nie przekreśla jednak istnienia dramatu na wyżej wymienionych obszarach badawczych (s. 13).

Dla teoretyków literatury oraz teatrologów, którzy zajmowali i zajmują się tworzeniem definicji dramatu, pojawia się znaczna ilość wspólnych elementów składających się na dramat. Biorąc pod uwagę ilość opracowań dotyczących dramatu można stwierdzić, iż dzięki złożoności zagadnienia oraz jego równoczesnej obecności na wielu płaszczyznach badawczych, jednoznaczne zdefiniowanie tego pojęcia przez lata zajmowało teoretyków literatury, filologów oraz kulturoznawców i socjologów, a od czasu powstania teatrologii jako odrębnej dziedziny – także teatrologów. Jednak nadal odnalezienie jednej trafnej definicji, która zawierałaby w sobie wszystkie

⁹ Esslin, Martin: *Was ist ein Drama? Eine Einführung*. München, 1978. Cyt.: Esslin, *Drama*, 1978.

postulowane przez nich elementy oraz oddawałaby w sposób jasny ich pomysły na określenie dramatu przysparza trudności.

Kierując się odszukanymi definicjami dramatu, odpowiednimi zarówno dla literatury niemieckojęzycznej, jak i polskiej, chciałabym przyjąć formułę, która umożliwi mi zajmowanie się złożonym zjawiskiem dramatu, a szczególnie zjawiskiem dramatu niemieckojęzycznego wykorzystanego na polskich scenach w latach 1990-2010. Aby nie ulec niebezpieczeństwu, z którym mierzyli się twórcy przytoczonych powyżej definicji, czyli restryktywnemu zawężaniu definicji dramatu do obowiązkowo występujących charakterystycznych elementów budowy dzieła oraz jego przeznaczenia, pragnę za definicję przyjąć wybrane fragmenty przytaczanych powyżej wypowiedzi.

A zatem dramatem będę nazywać utwór przede wszystkim sceniczny, oparty na naśladowaniu rzeczywistości wraz ze wszystkimi właściwymi jej płaszczyznami, wyposażony w wielość środków artystycznego wyrazu, nieograniczoną tworzywem słownym, a odnoszącą się do wszystkich zmysłów odbiorcy, dla którego dzięki nieograniczonym możliwościom wyobraźni nieobce stają się eksperymenty autora, bazujące na lokowaniu swoich komunikatów w różnych formach artystycznego wyrazu dostępnych odbiorcy.

Zestawienie obu ujęć dramatu – literackiego oraz teatralnego – jest niewątpliwie jednym z najważniejszych i zarazem kluczowych zagadnień poniższej dysertacji. Także umieszczenie poszczególnych badanych dramatów we właściwych im obszernych kontekstach kulturowych, a następnie zestawienie ich w ujęciu komparatystycznym przedstawia się w poniższej pracy jako najważniejsze zadanie.

Istnieje wiele opinii dotyczących dramatu, jego dzisiejszego kształtu, kryteriów przyporządkowywania do poszczególnych dziedzin sztuki oraz literatury, a także odniesień do teatru. Jednakże wszystkie, jakie do tej pory udało mi się odnaleźć, sięgają do *Poetyki* Arystotelesa, powołując się na mimetyczne właściwości teatru, a co za tym idzie – także dramatu. Dramat, dzięki swej złożoności, odznacza się przynależnością do różnych dziedzin sztuki, dysponujących zróżnicowanymi tworzywami artystycznymi, łącząc je tym samym w swojej zintegrowanej formie.

3. Rama inscenizacyjna, jej elementy oraz znaczenie dla analizy realizacji teatralnych

Dramat sceniczny, czyli dramat w pełnej formie, istniejący na scenie, nie może funkcjonować bez elementów ‘ramy inscenizacyjnej’, pojęcia wygenerowanego na potrzeby poniższej pracy na podstawie niemieckojęzycznych tekstów dotyczących teatru oraz dramatu.

Podstawowym tekstem, na którym bazuje stosowana przeze mnie metoda analizy ramy jest „...alles flüchtig“ – *Eine Rahmenanalyse der Schaubühneninszenierung von Botho Strauß „Kalldewey, Farce“* autorstwa Jana Herchenrödera. Jest to tekst, w którym autor stara się w sposób innowacyjny zinterpretować sztukę Botho Straußa, używając do tego narzędzi, które pozwalają mu dobierać interpretowane sceny nie według kolejności ich występowania, a według klucza dobrane przez samego autora.

Bezpośrednim celem pracy Herchenrödera jest przeanalizowanie inscenizacji tekstu Botho Straußa autorstwa Luca Bondy’ego w odniesieniu do ramy spektaklu a także wypróbowanie metody analizy ramy jako narzędzia służącego ustrukturyzowaniu oraz zinterpretowaniu inscenizacji.

Wykorzystywane przez Herchenrödera pojęcie ramy pochodzi z psychologii a jego punktem wyjścia są kategorie stworzone dla opisu ramy przedstawione w pracy, którą Gregory Bateson opublikował w 1954 roku pod tytułem *Theorie des Spiels und Phantasie*¹⁰.

Sformułowane przeze mnie pojęcie ramy inscenizacyjnej bazuje bezpośrednio na pojęciu ramy pochodzącym z socjologii. Rama w ujęciu socjologicznym służy przede wszystkim określeniu warunków dla wybranej sytuacji podlegającej głębszej analizie.

Wprowadzanie takiego pojęcia ma sens jednak dopiero wtedy, gdy użyje się go w sposób ściśle sprecyzowany, ukierunkowany. Ponieważ w dziedzinie teatrologii teatr został już dokładnie scharakteryzowany i opisany wraz z jego wszystkimi elementami budującymi przestrzeń dla zajęć mających miejsce na scenie, użycie pojęcia ramy inscenizacyjnej jako innowacyjnego nie miałoby znaczenia, gdyby nie wyjątkowość jego zastosowania.

¹⁰ Bateson, Gregory: *Theorie des Spiels und Phantasie*. W: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, s. 241-261. Frankfurt am Main, 1994. Cyt.: Bateson, Theorie, 1994.

W przypadku mojej dysertacji rama inscenizacyjna ma za zadanie dokładnie przedstawić wszelkie czynniki nie tylko odpowiadające za przenoszenie komunikatów, ale także mające wpływ na ich generowanie, przekazywanie i odbieranie.

Stopień zapotrzebowania na ramę oraz przymus jej występowania są determinowane zarówno przez tekst, jak i poprzez wizję reżysera, a także warunki sceniczne, w których powstaje spektakl. Zagadnienie ramy oprócz teatrologii w dużym wymiarze pojawia się także w socjologii, tworząc tło dla omawianych zachowań ludzkich, uwarunkowanych przez poszczególne elementy ramy.

Herchenröder podkreśla w swojej pracy, iż pojęcie ramy jest bardzo obszernym zbiorem elementów mających bezpośredni wpływ zarówno na powstawanie inscenizacji, jak i na jej odbiór przez publiczność. Zajścia na scenie wymagają bowiem według niego aktywnego (współ)udziału widza, który ma za zadanie w sposób metatematyczny rozumieć swoje funkcje odbierania spektaklu jako fikcji oraz (współ)kreowania go poprzez aktywny odbiór. Rama ma przy tym stanowić dla odbiorcy pomoc w pojmowaniu komunikatów lub ich braku.

Według Herchenrödera rama to zestaw fragmentów rzeczywistości, które mogą się przenikać, nachodzić na siebie, bądź wręcz się ze sobą zderzać lub kłócić, jednak potrzebę budowania ramy w pojmowaniu oraz kreślenia granic pomiędzy poszczególnymi elementami rzeczywistości określa za Batesonem jako nieodzowny mechanizm antropologiczny funkcjonujący u każdego odbiorcy (por. Herchenröder, *Rahmenanalyse*, 2005, s. 5).

Postuluje dowolność wyboru poszczególnych obszarów ramy, służących interpretacji inscenizacji przyjmując dla nich jednocześnie brak ścisłych kryteriów i kategorii. Stwierdza tym samym, iż metoda analizy ramy pozwala czerpać ze zbioru wielu elementów, jakim jest rama, według potrzeb i celów pojawiających się podczas analizy oraz interpretacji inscenizacji, a także dobierać poszczególne elementy ramy i tworzyć kategorie właściwe danemu spektaklowi, które pozwolą na jego najtrafniejszą interpretację.

3.1. Pojęcie ramy w socjologii

Rama inscenizacyjna jest zagadnieniem pokrewnym pojęciu używanemu w socjologii. Oba odnoszą się do wybranych fragmentów rzeczywistości, potrzebnych do przedstawienia konkretnych przekazów. W życiu codziennym, o czym pisze Erving

Goffman w swojej książce *Człowiek w teatrze życia codziennego*¹¹. Fragmenty rzeczywistości stanowiące tło dla działań człowieka są powszechnie obecne i zazwyczaj interpretowane przez uczestników jakiegoś zdarzenia, ze względu na przyjęte w danej społeczności kryteria, w podobny sposób. W teatrze rama inscenizacyjna może działać tak, jak zażyczy sobie tego autor, bądź reżyser odczytujący intencje autora. Może współgrać z ramą wydarzeń dnia codziennego, a może również stawać w opozycji do niej, skłaniając odbiorcę do refleksji nad odbieranym przekazem.

Teoria mówiąca o tym, że ludzie są aktorami przyjmującymi konkretne role wedle zastanej sytuacji, funkcjonowała od dawna choćby u Szekspira, czy Rousseau, który nie darzył aktorów sympatią, wypowiadając się o nich następująco: „Czym jest talent aktorski? Sztuką przedzierzganiam się w innego człowieka, przybierania innego charakteru, udawania, że się jest innym, niż jest się naprawdę, pasjonowania się z zimną krwią, mówienia innych rzeczy niż się myśli – i to z taką naturalnością, jak gdyby się je myślało naprawdę; sztuką zapominania wreszcie własnego miejsca w życiu, gdy się zajmuje miejsce innego człowieka.”¹² Nie pochwalał zatem wszelkiego rodzaju przeistoczeń się w kogoś innego oraz zatracania, chociażby na rzecz sztuki, jaką jest teatr i tylko na czas trwania przedstawienia, własnego ja. Szekspir natomiast odwrotnie, dopatrując się w życiu codziennym, wśród zwykłych ludzi aktorów grających na scenie życia, nazywał świat teatrem. Mimo tego ‘rama’ to pojęcie pojawiające się w literaturze z dziedziny teatrologii oraz literaturoznawstwa od niedawna. Powstało na bazie zagadnienia pochodzącego z socjologii, autorstwa amerykańskiego socjologa, Ervinga Goffmana, który to wzorując się na zasadach działania teatru odnalazł podobne do niego zależności w życiu codziennym. Pojęcie ukształtowane przez Goffmana – zdecydowanie najważniejsze dla poniższej pracy – zostało przez niego sformułowane, opracowane i ujęte w książce wydanej w 1974 roku, pt.: *Frame Analysis*¹³.

Pojęcie stworzone przez Goffmana budziło początkowo w środowisku socjologicznym wiele kontrowersji, również ze względu na prostotę jego definicji i równoczesne komplikacje związane z przeprowadzeniem badań nad samym zjawiskiem ‘ramy’, bazującym według Goffmana na subiektywnych odczuciach badacza.

¹¹ Goffman, Erving: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Warszawa, 2008. Cyt.: Goffman, Człowiek, 2008.

¹² Rousseau, Jean-Jacques: *List o widowiskach*. W: *Umowa społeczna i inne pisma*. przeł. W. Bieńkowska, Warszawa, 1966, s. 425. Cyt. za Goffman, Erving: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa, 2008, s. 6.

¹³ Goffman, Erving: *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York 1974. Cyt.: Goffman, Frame, 1974

Z czasem pojęcie ‘ramy’ zaczęło uchodzić za zbiór elementów rzeczywistości mający wpływ na mechanizmy poznawcze, które pozwalają zdecydować o tym, co w otoczeniu zostanie zauważone i jednocześnie uznane za istotne.

Oprócz teorii prezentowanych w dziedzinie teatrologii, oprę się również na rezultatach badań w ramach nadmienionej już wcześniej dziedziny w pewnym stopniu pokrewnej teatrologii, a mianowicie socjologii.

Robert Hettlage w swojej publikacji *Rahmenanalyse – oder die innere Organisation unseres Wissens um die Ordnung der sozialen Wirklichkeit*¹⁴ szczegółowo opisuje podejście Goffmana do zagadnienia ramy, powołując się przy tym na jego liczne opracowania dotyczące tego pojęcia. Jego wypowiedź staje się niejako syntezą twórczości Goffmana. Hettlage, opierając się na wybranych przykładach literackich stara się unaocznnić czytelnikowi, czym jest rama w socjologii, postrzegając ją przez pryzmat zdobyczy naukowych Goffmana. To on jest prekursorem stosowania tego pojęcia, mimo iż do dziś zdążyły się wykształcić pokrewne podejścia oraz dziedziny reprezentowane między innymi przez takich badaczy jak Michael T. Maher, czy też Dietram A. Scheufele, którzy w swoich pracach nad analizą ramy odeszli od pierwotnego zagadnienia stworzonego przez Goffmana i na jego podstawie, częściej jednak w opozycji do niego zaczęli rozwijać własne.

Także w literaturoznawstwie oraz teatrologii często mamy do czynienia z zagadnieniem ‘ramy’. Na podstawie pojęcia stosowanego w socjologii, a także tekstów z obszaru teatrologii oraz literaturoznawstwa bazujących na socjologicznych zagadnieniach proponuję zastosowanie pojęcia ‘ramy inscenizacyjnej’.

Jak widać, zagadnienia socjologiczne przeplatają się z teatrologicznymi i literaturoznawczymi. Zarówno pojęcia teatrologiczne jak i literaturoznawcze związane z ramą inscenizacyjną, odnajdują wspólne korzenie w przedmiocie badań socjologii – życiu codziennym człowieka i interakcjach w nim zachodzących. Na podstawie wybranych tekstów chciałabym poniżej sprecyzować pojęcie ramy inscenizacyjnej i objaśnić, dlaczego jest ona tak ważna dla mojej dysertacji.

‘Rama inscenizacyjna’ jako zagadnienie odnoszące się do bardzo obszernego zjawiska, nie ogranicza się, w przeciwieństwie do ramy scenicznej, jedynie do jej fizycznego wymiaru. Wpisany jest w nią cały złożony proces przeistaczania się tekstu w spektakl wypełniający przestrzeń sceny w określonej przestrzeni czasowej.

¹⁴ http://www.zvm.tu-dresden.de/die_tu_dresden/fakultaeten/philosophische_fakultaet/is/mikro/lenz/pub/goffman/95-154.pdf (23.11.2010). Cyt.: Hettlage, Goffman, 2010.

Z pojęciem tym nie spotkałam się jeszcze w literaturze polskojęzycznej, natomiast w literaturze autorstwa teoretyków niemieckojęzycznych występuje ono jako ‘Rahmen’¹⁵ czyli po prostu rama, lub też odnosząca się bezpośrednio do ramy jej analiza – ‘Rahmenanalyse’¹⁶. Celowo, aby uniknąć pomylenia tego pojęcia z ramą sceniczną, która jest obecnym fizycznie elementem sceny, rezygnuję z używania powyższego pojęcia, na rzecz zastąpienia go ‘ramą inscenizacyjną’, nie odnoszę się także bez zastanowienia do pojawiającego się w tekstach zarówno Hettlagego, jak i Herchenrödera niedookreślonego pojęcia ‘ramy’¹⁷, lecz staram się dla niego znaleźć odpowiednie doprecyzowanie. W literaturze polskiej funkcjonuje pojęcie ramy, zazwyczaj nieopatrzone określającym je przymiotnikiem, a odniesione do dłuższego opisu, mającego za przedmiot scenę wraz z jej elementami.

3.2. Części składowe ramy inscenizacyjnej

Za elementy budujące ramę inscenizacyjną przyjmuję części teatru wyszczególniane w teatrologii z włączeniem procesów zachodzących na scenie. Najważniejszym warunkiem dla użycia całości ramy inscenizacyjnej, pozwalającym na interpretację komunikatów zawartych w spektaklu staje się jednak nie sama rama inscenizacyjna z poszczególnymi, właściwymi jej elementami, ale umiejscowienie ich i zamknięcie w konkretnych ramach czasowych, ograniczanych czasem trwania przedstawienia. Czas, w którym wszystkie fragmenty ramy inscenizacyjnej pracują wspólnie na jeden efekt końcowy, a ich egzystencja w danej formie pozostaje bezpośrednio uzależniona od wyznaczonego dla nich czasu funkcjonowania w określonej przestrzeni scenicznej jest czynnikiem decydującym dla utworzenia ze składowych części teatru ramy inscenizacyjnej właściwej danemu przedstawieniu. Dzięki temu każdy spektakl funkcjonujący na bazie konkretnego tekstu staje się odrębną całością umieszczoną we właściwych mu warunkach dobranych na jego potrzeby. Każda realizacja teatralna, nawet tego samego tekstu dramatycznego, staje się przedmiotem badań, dla których jedynym właściwym narzędziem badawczym będzie dokładnie scharakteryzowana jego rama inscenizacyjna.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Herchenröder, Jan: „...alles flüchtig“ – Eine Rahmenanalyse der Schaubühneninszenierung von Botho Strauß „Kalldewey, Farce“, <http://www.cs.tu-berlin.de/~flocki/ernst/botho.html> (30.05.2005). Cyt.: Herchenröder, Rahmenanalyse, 2005.

¹⁷ Herchenröder, Rahmenanalyse, 2005, s. 4, Hettlage, Goffman, 2010, s. 9.

Na potrzeby skonstruowania powyższego pojęcia pragnę przytoczyć wyszczególniane przez Andreasa Kottego elementy teatru, opisywane przez autora w jego publikacji pt. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, które pozwolą mi zaprezentować opartą na nich definicję ramy inscenizacyjnej. Celowo wybrałam książkę Kottego, ponieważ zostały w niej zebrane i zestawione ze sobą rezultaty badań nad teatrem wielu znaczących teoretyków, zajmujących się zarówno istotą teatru samego w sobie, jak i połączeniem go w sposób pośredni lub bezpośredni z tekstem dramatycznym. Jest ona kompleksowym opracowaniem aktualnych teorii oraz opinii prezentowanych przez znawców dziedziny teatrologii takich jak Erika Fischer-Lichte, czy Hans-Thies Lehmann, a także teoretyków z pogranicza teatrologii oraz socjologii jak między innymi Uri Rapp i Erving Goffman.

Innym powodem, dla którego jako główny punkt odniesienia dla wprowadzanego pojęcia ramy inscenizacyjnej wybieram niemieckojęzyczną publikację jest fakt, iż prezentowane przeze mnie dramaty miały swoje pierwsze realizacje teatralne w niemieckich teatrach i zostały przygotowane w oparciu o niemieckojęzyczne teksty. W związku z powyższym za sensowniejsze uważam wybieranie niemieckojęzycznego punktu odniesienia w literaturze sekundarnej, gdyż odda on pełniej aniżeli polski, warunki teatralne, w których powstawały pierwotne realizacje teatralne wybranych tekstów dramatycznych.

W oparciu o dostępne realizacje teatralne wybranych tekstów dramatycznych, badam ich poszczególne aspekty, aby móc stwierdzić, w jaki sposób treści zawarte w tekście odbijają się w konstruowaniu i zestawianiu ze sobą poszczególnych elementów ramy inscenizacyjnej oraz jaki wpływ mają te elementy na odbiór przedstawienia.

Głównymi elementami, które będę zaliczać do części składowych ramy inscenizacyjnej, po części przytaczane za Andreasem Kotte oraz jego publikacją, po części bazujące również na publikacjach innych autorów, a po części uznane przeze mnie za kluczowe dla uzyskania odpowiedzi na pytania dotyczące przekazu zawartego w realizacji teatralnej, będą dokładniej opisane poniżej zjawiska.

3.3. Elementy ramy inscenizacyjnej

3.3.1. Przestrzeń sceniczna

Andreas Kotte poświęca w swojej publikacji przestrzeni scenicznej zakorzenionej w tradycji teatru cały dość obszerny rozdział, przedstawiając ją jako element, bez którego zakwestionowane zostaje jego istnienie. Na początku podaje konkretną definicję przestrzeni, w której zakłada, iż o teatrze można mówić dopiero wtedy, kiedy ulotność procesów scenicznych zostanie pokonana poprzez zakotwiczenie ich w konkretnej przestrzeni scenicznej (por. Kotte, Theaterwissenschaft, 2005, s. 66).

Wilhelm von Scholz w jednym z rozdziałów swojej książki *Das Drama. Wesen, Werden, Darstellung der dramatischen Kunst*¹⁸ zajmuje się przedstawieniem pracy na scenie. Rozdział ten, w którym autor sugeruje czytelnikowi drogę, jaką przechodzi utwór, zanim stanie się scenicznym przedstawieniem tekstu z udziałem aktorów, nosi tytuł *Dramatischer Dichter – Bühne – Schauspieler*¹⁹ (Scholz, Drama, 1956, s. 109-116). Uwzględnia przy tym istotną rolę sceny, jako przestrzeni, w którą wkracza zapisany w postaci tekstu świat – rzeczywistość przedstawiona zgodnie z wyobrażeniami dramaturga. Autor pisze jednak nie tylko o niezwykłości przekładania wybranych fragmentów rzeczywistości na scenę, zauważa także techniczne ograniczenia, jakie niesie ze sobą nierozzerwalne połączenie wystawiania spektaklu na wybranej scenie z warunkami, jakimi dany teatr dysponuje, a także fakt, że w zestawieniu z różnymi kontekstami kulturowymi poszczególne sztuki nie tylko mogą, ale i powinny być inscenizowane w różny sposób (s. 114).

Od czasów starożytnych teatr rozwija się nieprzerwanie towarzysząc człowiekowi na kolejnych etapach rozwoju cywilizacji oraz dopasowując swoją formę do potrzeb odbiorców. Istnieje wiele podziałów form sceny, określanych według różnych kryteriów. Manfred Pfister proponuje typologię przestrzeni scenicznej ze względu na rodzaj przestrzeni architektonicznej, w której dana przestrzeń sceniczna się zawiera. Wyszczególnia pięć głównych typów teatrów, a co za tym idzie pięć typów przestrzeni, w której zachodzą procesy sceniczne. Do najważniejszych autor zalicza teatr grecki, średniowieczny, szekspirowski, teatr dworski oraz współczesny (por. Pfister, München, 1988, s. 42).

¹⁸ Scholz, Wilhelm von: *Das Drama. Wesen, Werden, Darstellung der dramatischen Kunst*. Tübingen, 1956. Cyt.: Scholz, Drama, 1956.

¹⁹ „Poeta dramatyczny – scena – aktor” tłum. N. O.

3.3.2. Publiczność

Do elementów ‘ramy inscenizacyjnej’ należy także włączyć publiczność, która nierozzerwalnie łączy się z czasoprzestrzenią wystawiania sztuki, stanowi jej uzupełniający fragment domykający przestrzeń sceny i równocześnie jest adresatem komunikatów generowanych podczas zdarzeń mających miejsce na scenie. W takim przypadku można mówić o akcie komunikacyjnym, w którym nadawcy komunikatu (postrzegani również jako instancja pośrednicząca między autorem i publicznością), znajdujący się na scenie, przekazują informacje zawarte w tekście do adresata, którym staje się obecna podczas spektaklu publiczność. Duży nacisk na interpretowanie dramatu jako możliwości komunikacyjnej, a także na istotę wspólnego przeżywania dramatu, jako rytuału kładzie w swojej wspominatej już wcześniej książce Martin Esslin. Podkreśla on potrzebę wystawienia sztuki na scenie, wprowadzenia jej w przestrzeń między aktorem a widzem, aby stała się spektaklem, a nie pozostawała literaturą. Publiczność pozwala literaturze stać się dramatem w znaczeniu pełnowartościowym – jego sceniczną realizacją. „Dramat nie istnieje bez publiczności. Niewystawiana sztuka pozostaje literaturą”²⁰ (Esslin, *Drama*, 1978, s. 23, tłum. N. O.). W zależności od siły przekonywania, jaką dysponują aktorzy grający na scenie, publiczność angażuje się w oglądaną historię, do której zazwyczaj w podobny sposób stosunkuje się jej większa część. Według Esslina tworzy się w ten sposób przeżycie zbiorowe, zbliżone do rytuału odbywającego się w gronie osób zaangażowanych w jedno przedsięwzięcie. Autor odbiera jednak przeżyciom tej zbiorowości pierwiastek mistyczności, chcąc wykluczyć wspólne, uśrednione przeżywanie na rzecz pomnożenia jednostkowych reakcji. Esslin nazywa publiczność „wielogłową istotą z jedną świadomością”²¹ (Esslin, *Drama*, 1978, s. 24, tłum. N. O.). Między sceną a publicznością zachodzi stała wymiana nieartykułowanych komunikatów, mających znaczny wpływ zarówno na reakcje jednej, jak i drugiej strony. Esslin mówi o trzech różnych rodzajach wzajemnego oddziaływania na siebie poszczególnych uczestników interakcji w przestrzeni czasowej, w której ma miejsce przedstawienie sceniczne dramatu. Grający na scenie aktorzy wpływają na publiczność, a ta we wzajemnym powiązaniu oddziałuje na nich. Jednak trzecia możliwość interakcji, jakiej ulegają

²⁰ „Ohne Publikum gibt es kein Drama. Ein Stück, das nicht aufgeführt wird, bleibt Literatur.“

²¹ „[...] ein[...] Wesen [...], das zwar viele Köpfe, aber nur ein einziges Bewußtsein, [...] hat.“

obecni w przestrzeni teatralnej ludzie, bezsprzecznie świadczą o kolektywności odbioru spektaklu, to relacja widz – widzowie (s. 25). Relacja, która podczas przekazu w mediach, takich jak radio czy telewizja nie ma prawa bytu. Dzięki niej dramat staje się dla publiczności wspólnym przeżyciem, co go znacznie odróżnia od wyżej wspomnianych mediów, a zbliża do rytuału, dla którego, jak i dla dramatu, równie ważnym elementem składowym jest mimetyzm. Także pod względem funkcji Esslin utożsamia wspólnotę przeżywania dramatu z rytuałem. Sprowadza ją do tworzenia wyższego stopnia świadomości, który umożliwi pogłębione spojrzenie na istotę egzystencji i obdarzy ludzi nową siłą, pozwalającą stawiać czoła światu (s. 28). Według autora uzyskanie powyższego celu jest możliwe jedynie przy użyciu odpowiednich środków takich jak odpowiednia muzyka, rytm, śpiew oraz zastosowanie efektownych elementów wizualnych – kostiumy, maski, taniec, które pojawiają się w teatrze, wskazując na jego rytualny charakter oraz podkreślając istotę dramatyczności. Najważniejszym dla Esslina aspektem wspólnym dla dramatu oraz rytuału jest fakt, iż podczas trwania zarówno rytuału, jak i scenicznego przedstawienia dramatu, ludzie na nowo odkrywają swoją własną tożsamość, nadając jej nieznany dotąd wydźwięk. W całej swej książce *Was ist ein Drama? Eine Einführung* Esslin podkreśla bliski związek teatru ze społeczeństwem, które w obecnych czasach, co autor objaśnia na przykładzie polityki, ma charakter coraz bardziej zrytualizowanego zjawiska (s. 29).

Także Hans Knudsen w swojej *Methodik der Theaterwissenschaft*²² odnosząc się do aktu komunikacyjnego w teatrze podkreśla konieczność współistnienia procesów scenicznych oraz publiczności, jako warunku dla funkcjonowania teatru. Dla Knudsen „teatr bez publiczności nie jest teatrem” (Knudsen, *Methodik*, 1971, s. 48, tłum. N. O.). Według niego to publiczność powoduje aktorem podczas odgrywania roli, uzależnia go od siebie. Widzowie są instancją łączącą sceniczność, w której znajduje się aktor, z rzeczywistością, w której sami są zakorzenieni.

Knudsen wskazuje także na połączenia występujące między teatrologią i socjologią. Socjologia towarzyszy teatrologii – dziedzinie, która odnajduje w dramacie te elementy rzeczywistości, w których kryje się sceniczność – te, które mogą zaistnieć na scenie.

²² Knudsen, Hans: *Methodik der Theaterwissenschaft*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1971. Cyt.: Knudsen, *Methodik*, 1971.

Socjologia może także ze względu na korelację społeczeństwa i teatru zawężyć zakres badań teatrologii względem zakresu swoich badań (s. 50). Jest zatem dziedziną niejako zawierającą w sobie przedmioty badań teatrologii.

Obaj powyżej cytowani autorzy – zarówno Knudsen, jak i Esslin – bardzo mocno łączą nie tylko teatr, ale także dramat ze społeczeństwem, które staje się instancją odpowiedzialną zarówno za współtworzenie, jak też recepcję powstałego dzieła. Oprócz tego dużo uwagi poświęcają iluzji, która występuje w teatrze w większym wymiarze, aniżeli w innych dziedzinach sztuki i ma za zadanie uzyskanie jak największego stopnia złudzenia, iż widz ma podczas spektaklu do czynienia z rzeczywistością. Cytowany nieco wcześniej von Scholz określa wszelkie dostępne środki sceniczne mianem narzędzia służącego do uzyskania kompletnego złudzenia obcowania z rzeczywistością (s. 54), podczas gdy Esslin traktuje iluzję jeszcze szerzej, przypisując jej w przypadku dramatu nie tylko złudzenie rzeczywistości, ale także duży jej pierwiastek zawarty w iluzorycznym tworzeniu rzeczywistości scenicznej (Esslin, *Drama*, 1978, s. 85). Aby móc zdystansować się od oglądanych wydarzeń i mieć przy tym pewność, że na scenie prezentowana jest swego rodzaju iluzja, zarówno widzowie, jak i aktorzy muszą poddać się pewnej właściwej teatrowi konwencji. By nie łamać panujących w teatrze zasad muszą przyjąć i zaakceptować teatralne konwencje jako zjawisko naturalne (por. Fischer-Lichte, *Konventionen*, 1990, s. 38).

3.3.3. Konwencje i ich transfer jako składowa część teatru / ramy inscenizacyjnej

Konwencje obecne w teatrze, jako części rzeczywistości, odnoszą się bardzo wyraźnie do konwencji społecznych, panujących na danym obszarze kulturowym. W ten sposób stają się również obecnymi w teatralnej przestrzeni scenicznej odzwierciedleniami życia codziennego, a także nieodzownymi elementami budującymi po części ramę inscenizacyjną. Erika Fischer-Lichte potrafi jednak przekonująco oddzielić konwencje czysto teatralne od społecznych. Umie przedstawić je jako odrębne zjawiska, bądź trafnie je ze sobą połączyć. W ten sposób buduje profil interakcji zachodzących w teatrze. Wyniki swoich badań nad konwencjami streszcza w artykule *Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen* zamieszczonym w tomie poświęconym dramatowi, jako miejscu spotkań literatury z teatrem – *Literatur und*

*Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*²³. W całym artykule autorka opiera się na najprostszej koncepcji teatru: „A przedstawia X, podczas gdy S patrzy, przy czym A to aktor, S – widz, natomiast X symbolizuje rolę [...]”²⁴ (Fischer-Lichte, *Konventionen*, 1990, s. 37, tłum. N. O.). Rozpisanie powyższej koncepcji na poszczególne elementy interakcji autorka przedstawia jako szczególnie ważne dla rozumienia sytuacji scenicznej wpisanej w konkretną ramę (s. 38). Stosunek aktora do widza, regulowany przez szereg norm estetyczno-teatralnych determinuje zarówno działania aktora w trakcie jego występu, jak i recepcję widza w odniesieniu do prezentowanych na scenie zajęć. Taka interakcja powoduje jednak nie tylko wzajemne oddziaływanie na siebie sceny i audytorium, lecz także zdaje się determinować produkcję większości środków wyrazu dostępnych scenie, takich jak dekoracje, kostiumy czy też typ gry aktorskiej. Fischer-Lichte podkreśla, iż zachodzenie tego typu interakcji między A i S tworzy w rezultacie swego rodzaju ‘ramę’ bazującą na podstawowych konwencjach teatralnych właściwych danemu rodzajowi teatru, między innymi na takich, jak nadmieniane już wcześniej wytworzenie ‘iluzji obcowania z rzeczywistością’ (s. 39). Nie mniej ważne dla autorki są interakcje między aktorem A, a tym, co kreuje i przedstawia X, również jego stosunek do granej postaci, oraz sposób, w jaki powołują tę postać do życia na scenie, a także stosunek widza S do przedstawionej (również pod postacią kreowanej roli) rzeczywistości X. Podział Fischer-Lichte jest dokładniejszy niż wspomniany już pokrótce podział proponowany przez Martina Esslina, ponieważ oprócz interakcji pomiędzy poszczególnymi widzami autorka wyszczególnia także interakcje opisane symbolami A – A, czyli zachodzące zarówno pomiędzy obecnymi na scenie aktorami, jak i pomiędzy aktorem i tworzoną przez niego postacią oraz X – X, czyli między poszczególnymi elementami wykreowanej na scenie rzeczywistości (por. Fischer-Lichte, *Konventionen*, 1990, s. 43). Oprócz tego Fischer-Lichte wprowadza na bazie estetyczno-teatralnych norm szczegółowy podział konwencji dotyczących poszczególnych interakcji na produkcyjno-estetyczne (s. 39) oraz recepcyjno-estetyczne (s. 40). Stawiając kryterium komunikacji teatralnej jako wyznacznik dla kolejnego podziału autorka mówi także o konwencjach, w ramach których zachodzą interakcje determinujące ‘komunikację zewnętrzną’, czyli takie, które

²³ Fischer-Lichte, Erika: *Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen*. W: Schultze, Brigitte i inni (wyd.): *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen, 1990, s. 35-62. Cyt.: Fischer-Lichte, *Konventionen*, 1990.

²⁴ „A führt X vor, während S zuschaut, wobei A als ‘Schauspieler’ und S als ‘Zuschauer’ zu lesen ist, während X [...] eine Rollenfigur meinen kann [...]“.

dotyczą interakcji A – S (aktor – widz) oraz ‘komunikację wewnętrzną’, czyli odnoszącą się do komunikacji odbywającej się na płaszczyźnie X – X (s. 46), a więc nie tylko między aktorami, ale również między tworzonymi przez nich postaciami oraz wszelkimi elementami wykreowanej rzeczywistości scenicznej.

Cały swój wywód dotyczący transferu konwencji teatralnych autorka doprowadza do stwierdzenia, iż problem przenoszenia konwencji teatralnych z kultury wyjściowej do kultury docelowej, a co za tym idzie, także ewentualny problem tłumaczenia tekstu dramatycznego odnosi się przede wszystkim do inscenizacji, w której można niekiedy lepiej ująć różnice odpowiednie dla poszczególnych konwencji, aniżeli można by dokonać tego w tekście przekładu (s. 61).

Specyfika pracy tłumacza przekładającego tekst dramatu nie tylko na docelowy język, lecz także dopasowującego go do kultury, w której dramat ma trafić do odbiorcy posługującego się docelowym językiem tłumaczenia jest zdecydowanym potwierdzeniem faktu, iż praca tłumacza uwzględniającego nie tylko tłumaczenie z języka wyjściowego na docelowy, ale także opierającego swe tłumaczenie na transferze konwencji, stanowi nieodzowny i zarazem bardzo istotny czynnik dla powodzenia (lub niepowodzenia) wybranego spektaklu na obcojęzycznym gruncie.

Jednak ostatecznie, według Fischer-Lichte, to praca reżysera decyduje o tym, w jakim stopniu przekaz zawarty w sztuce napisanej w języku wyjściowym, przeznaczony pierwotnie dla odbiorców tworzących punkt kulturowego odniesienia dla powstałego dramatu, trafi do odbiorców obracających się w innej kulturze, posługujących się innym językiem niż wyjściowy dla dramatu i niekiedy nieznających realiów właściwych kulturze, w której ów dramat powstał. Reżyser może bowiem korzystać nie tylko ze środków wyrazu które daje mu do dyspozycji język, według autorki wręcz powinien bazować na tym, co jest mu dane dzięki niewerbalnym możliwościom komunikacyjnym oraz różnorodnym częściom składowym teatru i to jego zadaniem jest stworzenie takiej inscenizacji, która mogłaby trafić wraz z przekazem do wybranej grupy nowych odbiorców (s. 61).

Publikujący w tym samym tomie Horst Turk²⁵ również porusza problematykę transferu konwencji. Autor kwalifikuje teatr odniesiony do tekstu oraz bazujący na nim – jako na tworzywie wyjściowym – jako konwencję samą w sobie. Powyższa

²⁵ Turk, Horst: *Konventionen und Traditionen*. W: Schultze, Brigitte i inni (red.): *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen, 1990, s. 63-93. Cyt.: Turk, *Konventionen*, 1990.

konwencja zostaje przypisana konkretnemu medium – w tym przypadku – teatrowi (zob. Turk, Konventionen, 1990, s. 68).

Turk uważa, że taki stan rzeczy wywołany jest poprzez zaistniałe rozpowszechnienie tekstu pisanego jako medium oraz powstanie wokół niego kultury tekstualności. Nie poddaje jednak w wątpliwość faktu, iż aby tekst mógł w pełni funkcjonować jako dramat musi zostać odegrany na scenie, w przestrzeni, która także – zgodnie z tradycjami konkretnego teatru – podlega różnym konwencjom. Poznanie powyższych konwencji staje się według Turka bardzo istotnym zadaniem tłumacza, który w swej pracy ma za zadanie nie tylko trafnie przetłumaczyć tekst, ale także dzięki transferowi konwencji ‘wstawić’ go umiejętnie w uprzednio poznane oraz przetłumaczone i przełożone warunki sceniczne, przy uwzględnieniu równoczesnego przekładania wszelkich elementów przedstawianego spektaklu (s. 69).

Transfer konwencji staje się zatem istotnym dla poniższej dysertacji zagadnieniem, pozwalającym zgłębić zjawisko przekładania tekstu dramatu w inny wymiar kulturowy nie tylko dzięki jego tłumaczeniu na język docelowy, lecz także poprzez jego inscenizację na scenie obecnej w nowej dla niego rzeczywistości kulturowej. Zrozumienie potrzeby transferu konwencji umożliwia dostosowanie metod badawczych odpowiednich dla tekstów kultury, czyli dramatów, jako uwarunkowanych socjologicznie zjawisk, do realiów determinujących ich funkcjonowanie.

Dramaty niemieckojęzyczne, aby dotrzeć do polskiego widza, muszą przejść częściowo lub całkowicie, w sposób bezpośredni i zamierzony lub nieuświadomiony, długą drogę transferu konwencji, aby dzięki inscenizacjom przygotowanym na polskich scenach dla polskiego widza, mogły pośredniczyć w przekazywaniu mu intencji niemieckojęzycznych autorów pierwotnych tekstów wybranych do wystawiania na scenach polskich teatrów.

Warto podkreślić, iż teatr wraz ze swym mimetycznym charakterem towarzyszy człowiekowi od początku jego istnienia. Naśladowanie jest wpisane w rozwój człowieka jako element stanowiący o jego przetrwaniu.

Naznacza to teatr stałym powiązaniem z człowiekiem jako jednostką funkcjonującą w społeczeństwie, bądź z niego wyizolowaną. Człowiek funkcjonuje w zestawieniu z innymi jednostkami, tworząc sytuacje angażujące w interakcję jego, a także inne jednostki obecne przy danym wydarzeniu. Teatr odnosi się w różny sposób do przedstawianej rzeczywistości odwzorowując ją i oceniając – chwalać, jednak częściej krytykując.

4. Recepcja. Próba zdefiniowania pojęcia

Recepcja – odbiór spektaklu rzadko wolny od krytyki – jest jedną ze składowych części teatru. Opiera się na produkcie końcowym złożonej pracy nad tekstem dramatycznym. Może zostać nazwana oceną spektaklu w czystej formie, w związku z tym nie może być pominięta w dysertacji dotyczącej sztuki teatralnej. Charakter recepcji stanowi bowiem o istnieniu dramatu w jego pełnej formie, o tym, czy dany spektakl będzie funkcjonował w przestrzeni scenicznej przez wiele sezonów, czy też zostanie szybko zapomniany.

Rodzaj odbioru sztuki zależy w dużym stopniu od intencjonalnych działań autora, jednak traktowanie dzieł sztuki bez uwzględniania odbiorcy jest postrzegane jako niedemokratyczne i jednostronne (por. Grimm, Rezeption, 1975, s. 32). To, czy widz zostanie potraktowany jako uczestnik spektaklu, czy też jako jednostka niezauważona dla grających na scenie aktorów, oddających się w pełni tworzeniu interakcji między kreowanymi przez nich osobami, w dużym stopniu zależy od zamierzeń reżysera oraz sposobu realizacji jego wskazówek na scenie (Sugiera, Spojrzenie, 2009, s. 122).

Małgorzata Sugiera pisze także o bardzo istotnym czynniku kształtującym recepcję, a mianowicie o tworzeniu widza oraz jego edukacji wedle potrzeb dramatu. Według autorki dramat jest w stanie w sposób niedostrzegalny narzucić widzowi pewien określony obraz nie tylko teatralnego, lecz przede wszystkim pozateatralnego świata (Sugiera, Spojrzenie, 2009, s. 123).

Recepcja dramatu to skomplikowane zjawisko, w dużym stopniu bazujące na komunikacji oraz nierozłącznie kojarzone z problematyką „prawdopodobieństwa świata przedstawionego, mierzonego codziennym doświadczeniem widzów” (Sugiera, Spojrzenie, 2009, s. 132). Odnosi się do przyzwyczajień i wyobrażeń odbiorcy, weryfikowanych poprzez świat przedstawiony na scenie.

Wracając do teorii przedstawionej przez Erikę Fischer-Lichte, opartej na najprostszym modelu funkcjonowania teatru, gdzie „A przedstawia X, podczas gdy S patrzy” (Fischer-Lichte, Konventionen, 1990, s. 37), pragnę przedstawić schemat dotyczący recepcji w teatrze. Autorka uczula na zjawiska produkcji oraz recepcji, jako że nie muszą być one w odbiorze stron – zarówno tej prezentującej, jak i odbierającej – sobie równe. Według Fischer-Lichte dla relacji A – S kluczowym założeniem estetycznym jest fakt, iż kod, na który powołują się zarówno aktorzy podczas produkcji

rzeczywistości przedstawianej, jak i ten, którym posługują się widzowie podczas recepcji tej rzeczywistości, nie musi być jednakowy i spójny (s. 54). Może to bezpośrednio prowadzić do różnic w odbiorze sztuki nie tylko pośród widzów, ale także różnic w odbieraniu poszczególnych postaci przez innych aktorów.

Wspólnym punktem odniesienia zarówno dla A, jak i dla S, w trakcie przedstawienia staje się X, jednak niekoniecznie musi być on postrzegany w identyczny sposób. A, jako instancja tworząca X za pośrednictwem dostępnych mu środków wyrazu, używając siebie jako narzędzia do przedstawienia kreowanej postaci, jest dla S zestawem gestów, ruchów, wypowiedzi, kreacji, które S, jako widz, ma prawo interpretować na swój sposób, właściwy jego przekonaniom, przyzwyczajeniom oraz odniesieniom do własnych doświadczeń zebranych w pozateatralnym świecie. We współczesnym dramacie najsilniejszą obserwowaną relacją staje się X – X, na czas trwania spektaklu rzeczywistość sceniczna staje się jedyną rzeczywistością dostępną zarówno aktorom, jak i widzom. Dzięki teatralnej konwencji, obie strony zgadzają się na spotkanie w tym wykreowanym świecie, a rzeczywistość sceniczna staje się dla nich płaszczyzną komunikacji. Aktorzy przeistaczają się w osoby dramatu, wspólnie tworząc świat relacji X – X, przez to trudno wyodrębnić relację A – A, która w dramacie opartym na iluzji rzeczywistości zostaje niemal całkowicie pochłonięta przez relację X – X, a odbiór tej relacji odzwierciedlony w opiniach publiczności można określić mianem recepcji.

4.1. Widz – obserwator czy aktywny odbiorca?

Małgorzata Sugiera w swoim tekście *Zapośredniczone spojrzenie: ramy i punkty widzenia w dramacie*²⁶, wspominając o pojawiających się dzięki procesom epizacyjnym instancjach pośredniczących między widzem a światem powstałym na scenie, nie zapomina także o architektonicznym ukształtowaniu teatru, które zanim zaczęło być traktowane jako ‘dodatek do teatru’ spełniało także swą pierwotną funkcję, warunkując odbiór oraz procesy twórcze autorów tekstów.

Do elementów warunkujących odbiór, a zatem mających wpływ na recepcję, można więc włączyć także przestrzeń, w której odbywa się przedstawienie. Niezależnie od tego, czy jest to przestrzeń tradycyjnej sceny, czy też przestrzeń wygospodarowana

²⁶ Sugiera, Małgorzata: *Zapośredniczone spojrzenie: ramy i punkty widzenia w dramacie*. W: Borowski, Mateusz / Sugiera, Małgorzata (red.): *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, Kraków, 2009, s. 119-144. Cyt.: Sugiera, *Spojrzenie*, 2009.

dla nowoczesnego performance'u, działania teatralne mające w niej miejsce są od niej zależne, co powoduje, iż ma ona wpływ na odbiór tych działań.

Recepcja – jako zagadnienie stawiane w opozycji do produkcji – bazuje na doświadczeniach odbiorców. Zbadanie samego zjawiska jest ze względu na różnorodność odczuć poszczególnych widzów zadaniem na pewno trudnym, jeśli nie niemożliwym w całościowym ujęciu. Już w latach 70. XX wieku recepcją w takiej właśnie postaci zajmował się między innymi niemiecki literaturoznawca Hans Robert Jauß, starając się w odbiór włączać także rolę aktywnego odbiorcy oddziałującego na dzieło (por. Rainer, *Rezeptionsästhetik*, 1975, s. 23 oraz 126-162). Wedle jego teorii bierna recepcja odbiorcy, zarówno krytyka jak i 'zwykłej' publiczności ma przeistaczać się w odbiór aktywny, prowadzący tym samym również do aktywnej, nowej produkcji autora. W ten sposób jego kolejne dzieła mogą poruszać i włączać w swą treść odpowiedzi na zapotrzebowanie odbiorców. W ten sposób Jauß określa aktywny odbiór, czyli oddziaływanie odbiorcy na autora poprzez jego dzieło. Jednak badanie oddziaływania widzów na rozwój twórczości autorów tekstów oraz autorów ich realizacji scenicznych nie stanowi przedmiotu badań poniższej dysertacji. Także badanie jednostkowych reakcji na poszczególne dzieła, nawet przy ograniczeniu ich liczby, byłoby nie tylko trudne, ale również nie mogłoby oddać całkowitego obrazu odbioru danego dzieła. W związku z tym odchodzę od studiowania reakcji poszczególnych odbiorców na rzecz recepcji jako odnajdywania informacji na temat komunikatu zamieszczonego w dziele przez twórcę.

Z powodu braku możliwości poznania wrażeń wszystkich odbiorców, a więc również w związku z brakiem możliwości ich interpretowania, za cel stawiam sobie nie odnalezienie klucza do postrzegania odczuć widza, a odnalezienie zamieszczanych przez twórcę elementów, które te odczucia mają wywoływać. Korzystając z pojęcia recepcji koncentruję się zatem na komunikacie wysyłanym przez autora do odbiorcy poprzez liczne dostępne mu środki wyrazu.

Środki te odnajduję i porządkuję właśnie dzięki opisywanemu powyżej pojęciu ramy inscenizacyjnej, w skład której wchodzi również środki artystycznego wyrazu zawierane w jej poszczególnych elementach. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż zagadnienia ramy inscenizacyjnej jest modelem dynamicznym oraz, iż proces doboru analizowanych elementów zależy od konkretnej inscenizacji oraz celów stawianych podczas jej analizowania.

W trakcie badania recepcji w jej powyżej opisanym wymiarze będę koncentrować się na ramie jako zestawie komunikatów umieszczonych we właściwym im kontekście znaczeniowym i stosować tak dobrane elementy, aby w procesie analizy recepcji uwypatnić najistotniejsze i kluczowe dla pojmowania danego spektaklu wyniki, bazujące na mechanizmie przepływu komunikatów.

Przekazywanie komunikatów jest procesem, którego powodzenie w dużym stopniu uwarunkowane jest przyzwyczajeniami i doświadczeniami widza. Zadaniem twórców – a więc zarówno tłumacza, jak i reżysera tworzącego inscenizację danego tekstu dramatycznego – jest poznanie odbiorcy wraz z jego przyzwyczajeniami oraz doświadczeniami. Te, przez pryzmat których byłby skłonny interpretować obejrzone przedstawienie, muszą zostać w takim stopniu odkryte przez twórcę, aby komunikaty umieszczane w rzeczywistości scenicznej, wysyłane z niej w kierunku publiczności, mogły w sposób zamierzony przez twórcę do niej docierać.

Nakreślenie potencjalnej docelowej grupy odbiorców wraz z jej cechami niezbędnymi do interpretowania otrzymanego w rzeczywistości przekazu staje się zatem jednym z trudniejszych zadań zarówno reżysera, jak i tłumacza.

Szczególnie dla przedziału czasowego, którym zajmuję się w poniższej dysertacji – lata 1990-2010 – trudnym jest dla twórcy dostosowanie przekazu zawartego w tekście do przyzwyczajzeń i potrzeb widza. Poprzez rozwój współczesnego teatru, a przede wszystkim rozwój społeczeństwa, który na teatrze ten rozwoju wymusza, powstają nowe formy i sposoby sprostania oczekiwaniom współczesnej publiczności. Społeczeństwo stało się punktem wyjścia dla współczesnego teatru. Do niego trafia przekaz i na tym zależy twórcom, gdyż to społeczeństwo jest instancją decydującą o powodzeniu przedsięwzięcia.

Zamieszczenie w powyższej części pojęcia dramatu wraz z jego różnymi ujęciami oraz definicjami stosowanymi przez literaturo- oraz teatroznawców ma za zadanie unaocznienie czytelnikowi poniższej dysertacji, iż połączenie zjawiska dramatu z teatrem jest nieuniknione, a także fakt, iż zmieniające się oblicze teatru może i nadal modyfikuje pojęcie dramatu, które stale ewoluuje.

4.2. Teatr dziś

Teatr, tak często określany dziś jako postdramatyczny, czyli teatr w swoim dzisiejszym kształcie, nie jest jednak dla mojej pracy wyznacznikiem kierunku badań. Hans-Thies Lehmann w swej książce „Teatr postdramatyczny”²⁷ proponuje w tym właśnie pojęciu – teatr postdramatyczny – zawrzeć wszelkie przejawy współczesnych praktyk teatralnych (por. Lehmann, Teatr, 2009, s. 320). Także teatr polityczny, który porusza nie tylko kontrowersyjne zagadnienia obecne w polityce, ale pozwala na szerzej nakreślone pojmowanie sztuki w odniesieniu do rzeczywistości, odnosi się trafnie do potrzeb dzisiejszego potencjalnego widza. Oba te kierunki łączy formułowana przez Lehmana istota teatru postdramatycznego – tabu (zob. Lehmann, Teatr, 2009, s. 319). Jednak określeniem zdecydowanie bliższym mojej pracy oraz sztukom w niej prezentowanym, ze względu na poruszaną w nich tematykę, będzie pojęcie ‘teatru zaangażowanego’. Nie tylko nie wyklucza ono poruszania przez twórców teatralnych tematów ‘tabu’, ale często się w dużym stopniu na nich opiera. W ten sposób pozwala na umieszczanie inscenizacji teatralnych wraz z ich wyjściowymi tekstami dramatycznymi nie na osi czasu, co powodowałoby automatyczne zaklasyfikowanie ich do kategorii ‘teatr postdramatyczny’ lecz na przyglądanie się im przede wszystkim pod kątem tematyki, jaką poruszają, a dopiero potem odnoszenie ich do czasów, w jakich powstają oraz realiów, na które są odpowiedzią.

Teatr zaangażowany, w którym twórca wykorzystuje motywy niepopularne w społeczeństwie, trudne, dające się określić wspólnym mianem ‘inności’, takie jak wykluczenie ze społeczeństwa, choroba, odosobnienie, starość lub śmierć, jest jednym z kierunków w teatrze współczesnym, który trafia w potrzeby dzisiejszego społeczeństwa.

Zestawienie obojętności panującej w społeczeństwie z tematami tabu daje szerokie spektrum zagadnień atrakcyjnych dla dzisiejszego teatru.

Zatem tematyka wybranych przeze mnie utworów odpowiada wprawdzie tematyce utworów stanowiących obszar zainteresowań teatru postdramatycznego, jednakże uznanie przeze mnie wszystkich założeń postulowanych przez Hansa-Thiesa Lehmana odsunęłoby mnie od przedmiotu moich badań – dramatu – w jego dotychczasowej formie, którą zajęłam się w powyższych rozważaniach na jego temat.

Uwzględnienie możliwości dzisiejszego teatru nie jest bowiem przedmiotem badania, a tylko elementem pozwalającym wybranym przeze mnie dramatom zaistnieć w ich obecnej formie.

²⁷ Lehmann, Hans-Thies: *Teatr postdramatyczny*. Kraków 2009. Cyt.: Lehmann, Teatr, 2009.

Dzisiejszy teatr jest niezwykle złożonym zjawiskiem, podzielonym geograficznie, kulturowo, historycznie i społecznie. Widz przyzwyczajony do wstrząsających informacji, przekazywanych w dzisiejszym świecie przede wszystkim za pośrednictwem obrazów, także w teatrze potrzebuje wrażeń silniejszych niż do tej pory. W ten sposób kształtuje się nowy obraz teatru wzbogacony o zastosowanie nowych mediów oraz użycie tekstów o wydźwięku mocniejszym niż dotychczas.

Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na współczesną specyfikę podawania informacji, które nie wywołują emocji, a są jedynie podawanymi bezuczuciowo fragmentami zaistniałej rzeczywistości.

Aby w obliczu współczesnego rozwoju techniki i jej zastosowań w kulturze teatr mógł się stać zjawiskiem atrakcyjnym społecznie, należy jednak nie tylko odpowiednio dobrać tematykę wystawianych spektakli. Ważnym jest, aby widz, który przychodzi do teatru wyszedł z niego z poczuciem, że został postawiony w sytuacji ekstremalnej, że poprzez uczestnictwo w sztuce teatralnej naruszone zostało jego poczucie bezpieczeństwa, a jedynie strach i dezorientacja, jakie zostały w nim wywołane są w stanie skłonić go do refleksji (por. Lehmann, Teatr, 2009, s. 321).

Także oczekiwania współczesnego społeczeństwa względem teatru są zdecydowanie odmienne niż w poprzednich stuleciach. Teatr stał się równocześnie środkiem wyrazu dla zagadnień społecznych, jak i narzędziem do ich przedstawiania, oceniania i krytykowania.

Przedmiotem badań poniższej pracy jest zatem teatr w swoim współczesnym kształcie, właściwą mu tematyką, dostępnymi środkami wyrazu zarówno twórców, jak i odbiorców, ich komunikacja możliwa dzięki odpowiednio dobranym elementom ramy inscenizacyjnej, a więc przede wszystkim sceniczne ujęcie komunikatów zawartych w wybranym tekście.

5. Metody badawcze

Mając na uwadze specyfikę poniższej dysertacji oraz złożoność zagadnień będących przedmiotem jej badań pragnę jako wykorzystywaną metodę badawczą wskazać badania kulturowe – *cultural criticism*. Praca skoncentrowana na dramacie nie

może bowiem ograniczać się do poszczególnych metod badawczych składających się na obszerne pojęcie badań kulturowych. Dramat jako zjawisko zakorzenione w literaturze może jedynie po części zostać przebadane dzięki metodzie uważnej lektury (*close reading*), jednak jako złożony rezultat przetworzenia go z wersji literackiej na sceniczną oraz wytężonej pracy na scenie, domaga się wykorzystania szerszego spektrum narzędzi badawczych, aniżeli jedynie lektury. Owszem, lektura może być traktowana jako metoda badania literatury, nie powinna przy tym jednak pozostawać „neutralnym zajęciem akademickim” (Burzyńska / Markowski, *Teorie*, 2007, s. 522), gdyż bezpośrednio łączy się z szerszym pojęciem badania kultury, a co za tym idzie z ustosunkowaniem się do osiągniętych dzięki dostępnym metodom wyników badań. Czytanie staje się zatem składową częścią badań kulturowych, a nie metodą samą w sobie, gdyż taka metoda w przypadku bardziej złożonych zjawisk kulturowych – do jakich zdecydowanie należy dramat – mogłaby okazać się niewystarczająca.

Dla badań kulturowych dość istotnym elementem jest umiejscowienie badanego zjawiska we właściwym mu kontekście historycznym, połączonym jednocześnie nierozdzielnie z tłem politycznym, a także odpowiednim dla wybranego obszaru geograficznego tłem społeczno-kulturowym.

Pozwala to na zorientowanie się, czy i w jaki sposób badane zjawisko odnosi się do ówczesnych wydarzeń oraz jaki wydzźwięk ma bądź miało w odniesieniu do panujących realiów.

Pojęcie badań kulturowych nieprzerwanie rozwija się dzięki teoriom współczesnych socjologów, antropologów, teoretyków literatury oraz kulturoznawców, łączy w sobie wszystkie powyższe dziedziny, traktując kulturę jako „system praktyk symbolicznych zakorzenionych w określonej ideologii i opartych na wymianie” (Burzyńska / Markowski, *Teorie*, 2007, s. 523).

Mając do dyspozycji bogatą paletę różnych metod badawczych, jakimi dysponuje kulturoznawstwo, należy jednak mieć na uwadze, iż jedynie wybierając najskuteczniejsze metody dla danego obszaru badań można uzyskać ich optymalne wyniki.

Wprowadzenie przeze mnie zagadnienia ramy inscenizacyjnej do dysertacji, opisanie go powyżej jako pojęcia dla niej kluczowego, a także zastosowanie metody analizy ramy inscenizacyjnej jako głównego narzędzia, którym posługuję się podczas moich badań przeprowadzanych w oparciu także o istniejące zagadnienia literaturo- oraz kulturoznawcze służy przede wszystkim utworzeniu aparatu badawczego

odpowiedniego dla uzyskania najbardziej jednoznacznych wyników badań w wyznaczonym dla poniższej dysertacji zakresie.

Dzięki tak dobranym zagadnieniom zapewniającym narzędzia badawcze, będę mogła bezpośrednio odnieść się do tezy, iż kryteria doboru oraz zastosowanie poszczególnych elementów ramy inscenizacyjnej mają wpływ na realizację tekstu dramatycznego w przestrzeni scenicznej. W oparciu o wyniki badań będę mogła również stwierdzić, w jakim stopniu tekst zmienia się podczas przygotowania go na potrzeby inscenizacji teatralnej i jaki wpływ mają na niego zastosowane elementy ramy inscenizacyjnej.

II. Stan badań nad dramatami niemieckojęzycznymi na polskich scenach

1. Badania nad głównymi zagadnieniami

Opisanie stanu badań nad tytułowym zagadnieniem pracy doktorskiej służy przede wszystkim odnalezieniu najaktualniejszych publikacji oraz materiałów najbardziej pomocnych w pracy nad częścią analityczną rozprawy, a także podsumowaniu ich znaczenia dla całości badań. W przypadku mojej dysertacji stan badań może oprócz powyższego posłużyć także jako element motywujący i uzasadniający powstanie rozprawy o takiej tematyce. Nie znalazłam bowiem publikacji traktujących o dramatach niemieckojęzycznych na polskich scenach w okresie objętym tytułem mojej dysertacji – to jest w latach 1990-2010, jako o głównym ich przedmiocie oraz badających je pod kątem użytej w nich ramy inscenizacyjnej.

W tej części zatem oprócz omówienia dostępnych materiałów dotyczących dramatów niemieckojęzycznych wystawianych na polskich scenach oraz dotychczasowych badań nad nimi, zaprezentowany zostanie aktualny stan badań nad głównymi zagadnieniami używanymi w poniższej pracy oraz zjawiskami mającymi ogromne znaczenie dla sposobu postępowania w mojej pracy badawczej. Pojęcia te oraz kluczowy dla mojej dysertacji sposób ich zastosowania objaśnione są w części metodologicznej. Głównym z nich bezsprzecznie pozostaje zagadnienie utworzone na potrzeby niniejszej pracy – rama inscenizacyjna, a co za tym idzie także jej analiza.

W ramie inscenizacyjnej zamykane są różnorodne elementy składowe, natomiast ona sama staje się jednym z elementów zespolonych w całość na nadrzędnej płaszczyźnie teatru. Jej analiza jest zatem nieodzownym procesem dla zrozumienia sposobu, w jaki tekst dramatyczny został przeniesiony na scenę.

2. Uwzględnione publikacje

Stworzony przeze mnie stan badań nad dramatami niemieckojęzycznymi inscenizowanymi na polskich scenach w latach 1990-2010 opiera się zatem głównie nie na recenzjach i krytykach teatralnych, gdyż same w sobie nie stanowią one publikacji naukowych, również nie na publikacjach bezpośrednio związanych z zagadnieniem ramy inscenizacyjnej w wyżej wymienionych dramatach, gdyż takich nie znalazłam,

lecz na zbadanym obszarze naukowym bezpośrednio związanym z dramatami niemieckojęzycznymi oraz zagadnieniach niezbędnych do mojej pracy analityczno-badawczej, tworzących bazę naukową oraz tło dla rozwoju teatru oraz dramatu w Polsce i w Niemczech.

W latach 90. XX wieku teatr niemiecki, a zatem również dramaty niemieckojęzyczne, zaczęły cieszyć się popularnością zarówno wśród polskich twórców, jak i polskiej publiczności w dużo obszerniejszym wymiarze niż dotychczas. Świadczyć o tym mogą przede wszystkim nie publikacje naukowe, ale projekty współtworzone przy aktywnym udziale teatrów, twórców teatralnych oraz zaangażowanych w praktyczną stronę swojej pracy naukowej wykładowców akademickich i naukowców.

Także początek XXI wieku przyniósł zmiany w postrzeganiu dramatu, dramaturgów, ale przede wszystkim teatru jako nośnika kultury. Możliwości techniczne oraz tendencje w rozwoju świata artystycznego w takich dziedzinach, jak komunikacja czy nowe media pozwoliły teatrowi, jego twórcom, a także odbiorcom na zupełnie nowe postrzeganie tej instytucji.

Dramaty niemieckojęzyczne, a więc niemieckie, austriackie, a także – w mniejszym wymiarze – szwajcarskie, zaczęły pojawiać się nie tylko na tradycyjnie rozumianych scenach. Spektakle wywędrowały wraz ze swoimi twórcami z budynków teatrów do miejsc symbolicznie określanych mianem sceny. Straciły swój cykliczny charakter na rzecz swej niezwykłości i niepowtarzalnie wyjątkowej jednorazowości. Z granych w teatrach przez wiele sezonów przedstawień przekształciły się w performance, happeningi, współtworzone przez publiczność projekty istniejące w swej niepowtarzalnej formie jedynie w konkretnej przestrzeni, w której zaistniały w określonym czasie.

Przyzwyczały także niemieckojęzyczną publiczność do pewnych utartych schematów, zazwyczaj szokujących, które z czasem stały się dla niemieckojęzycznego odbiorcy dniem powszednim. Oczekiwania publiczności z obszaru krajów niemieckojęzycznych stały się zatem odmienne od tych publiczności w innych regionach Europy, a co za tym idzie – również publiczności w Polsce. Z upływem czasu także polska publiczność zaczęła nie tylko ze spokojem przyjmować kolejne próby szokowania, ale również zaczęła oczekiwać, że z każdym kolejnym dramatem niemieckojęzycznym będzie coraz bardziej szokowana. Jest to nie tylko w Polsce ogólnie panujące przeświadczenie. Tak o przyzwyczajeniach niemieckojęzycznej

publiczności wypowiada się na łamach najstarszego czasopisma o teatrze w Polsce *Teatr łotewski* reżyser Alvis Hermanis współpracujący na co dzień z berlińską Schaubühne: „Jeśli Obłomow przez pięć godzin śpi w łóżku w hiperrealistycznie oddanym wnętrzu z XIX wieku, to dla niemieckiej publiczności i krytyki prawdziwy szok. Gdyby jednak Obłomow biegał nago po scenie i wymiotował, ci sami widzowie czuliby się komfortowo.”²⁸ Taka wypowiedź jest świadectwem przeobrażeń i rozwoju nie tylko samego dramatu i teatru, ale właśnie przede wszystkim oczekiwań publiczności, z którymi twórca teatralny musi na swój sposób się uporać – albo je zaspokajając albo, wręcz przeciwnie, odwracając się od nich.

3. Sztuki niemieckojęzyczne a polski odbiorca

Dowodem zainteresowania sztukami niemieckojęzycznymi, a także dowodem uznania ich wartości jest propagowanie ich wśród polskich odbiorców. Dzięki przedsięwzięciom takim jak *Czytamy dramat współczesny* organizowanym przez krakowski Teatr Ludowy, Pracownię Dramatu Instytutu Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz wydawnictwo *Księgarnia Akademicka* dramat niemieckojęzyczny może docierać do współczesnego widza oraz czytelnika. Projekt funkcjonujący w latach 1998-2005 propagował współczesne dramaty nie tylko w formie czytanej. Również studenci i absolwenci Wydziału Reżyserii Dramatu PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie przygotowywali reżysersko ich inscenizacje angażując aktorów scen krakowskich. Podczas trwania powyższego projektu na scenie zaistniały między innymi takie dramaty niemieckojęzycznych twórców jak *Póki piłka w grze* znanego niemieckiego pisarza i autora dramatów – Thomasa Brussiga, *Prezydentki* przedwcześnie zmarłego austriackiego skandalisty – Wenera Schwaba czy *Ostatni gość* osiadłego w Berlinie szwajcarskiego pisarza – Thomasa Hürlimanna. Oprócz wyżej wymienionych dramatów przybliżonych polskiej publiczności przez opisywany projekt, na Scenie Pod Ratuszem zaistniały także utwory takich autorów jak: Heiner Müller, Herbert Berger, Franzobel, Felix Mitterer, Elfriede Jelinek czy Botho Strauss. Tak barwna różnorodność dobranego repertuaru zdecydowanie podkreśla znaczenie projektu *Czytamy dramat współczesny* dla rozpowszechniania dramatów niemieckojęzycznych wśród polskiej publiczności, ale także pośród polskich twórców pracujących nad

²⁸ http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/239/precyzja_jest_kluczem_do_teatru/. stan na 19.08.2012.

wybranymi dziełami. Taka praca bowiem to także zgłębianie kultury, warunków, w jakich wybrany dramat powstał, zrozumienie bądź dążenie do zrozumienia zamysłu autora wobec określonej publiczności, a także praca nad przeniesieniem i uwidocznieniem idei dzieła nowej publiczności.

Nierozłącznie wiąże się zatem taka praca twórcy teatralnego z zagadnieniem ramy inscenizacyjnej, tak ważnej dla poniższej dysertacji, także z potencjalnymi doświadczeniami określonej publiczności jako zbiorowości. Pod tym względem projekty tego typu mogą zostać uwzględnione w stanie badań, gdyż twórca teatralny zgłębia tekst dramatu wyjściowy dla sztuki, co powoduje, iż bada kulturowe tło powstania danego utworu, a także obserwuje stan dramaturgii w kraju, a także reflektuje przyzwyczajenia i oczekiwania docelowej publiczności tak, aby osiągnąć względem niej wyznaczony wcześniej cel.

Czytamy dramat współczesny to znaczny wkład w pracę nad rozpowszechnianiem dramatu niemieckojęzycznego oraz budzeniem entuzjazmu dla poruszanych przezeń tematów wśród oczekującej nowości i zaskoczenia polskiej publiczności. Powyższy projekt zdecydowanie przyczynił się do popularyzowania dramatów niemieckojęzycznych w Polsce, dlatego za słuszne uznałam wymienienie go w stanie badań, jako nieliteraturoznawcze świadectwo rozpowszechniania dramatów niemieckojęzycznych. Jednakże po zakończeniu trwania powyższego projektu nie powstały publikacje omawiające poszczególne dramaty pod względem ich realizacji lub konkretnego, celowego zastosowania w nich poszczególnych elementów ramy inscenizacyjnej, aby osiągnąć zamierzenia autora tekstu bądź reżysera w odniesieniu do wybranej publiczności.

Teksty dramatów niemieckojęzycznych można od początku działania czasopisma *Dialog*, to jest od roku 1956 znaleźć na jego łamach. *Dialog* od początku swego istnienia przybliża polskiemu czytelnikowi teksty dramatów autorstwa zarówno polskich jak i zagranicznych dramaturgów. Obok tekstów dramatycznych można znaleźć w *Dialogu* felietony, także eseje, które same w sobie nie stanowią publikacji naukowych, są jednak nieocenionym źródłem informacji o recepcji poszczególnych sztuk, o nastawieniu zarówno twórców jak i odbiorców do różnych interpretacji tego samego tekstu. Miesięcznik, którego głównym zadaniem jest publikowanie tekstów dramatycznych²⁹ daje czytelnikowi bezpośredni dostęp do tego, co szczególnie w

²⁹ <http://www.dialog.waw.pl/index.php?cmd=show&menu=main&id=2&lang=pl>. stan na 19.08.2012.

przypadku najnowszych inscenizacji jest zazwyczaj niedostępną i nieuchwytną dla oka widza bazą dla oglądanego spektaklu – tekstu, a zatem ‘partytury teatralnej’³⁰. *Dialog* towarzysząc rozwojowi dramatu i teatru, przechodząc wraz z nimi kolejne etapy, dokumentuje je na bieżąco również w postaci publikowanych rozmów redakcyjnych oraz wywiadów. Jest zatem wiernym świadectwem przeobrażeń dramatu i teatru, do którego warto sięgać, o czym podczas mojej pracy niejednokrotnie mogłam się przekonać.

Drugim wiodącym czasopismem o teatrze jest od lat nieprzerwanie wydawany *Teatr*, do którego odwołam się już powyżej. Jest to miesięcznik bardziej zdecydowanie niż *Dialog* nastawiony na bieżące wydarzenia teatralne, silnie rozbudowany multimedialnie, zauważalnie obecny i aktywnie działający w Internecie. Oprócz zapowiedzi nadchodzących wydarzeń teatralnych publikuje rozmowy z twórcami teatralnymi, recenzje, felietony, jak również relacje z wydarzeń, które już miały miejsce. Jak i już wyżej wspomniany *Dialog*, *Teatr* nie może zostać włączony do stanu badań nad ramą inscenizacyjną w dramatach niemieckojęzycznych jako zbiór publikacji naukowych na ten temat. Jest za to nieprzebranym źródłem wiedzy o kształcie dzisiejszego teatru, a także o różnorodności teatrów w innych krajach Europy.

Oprócz działań obu wspomnianych czasopism oraz projektów typu wyżej wymienionego *Czytamy dramat współczesny*, który niewątpliwie przyczynił się do wzrostu popularności dramatów niemieckojęzycznych w Polsce, wraz z rozwojem możliwości komunikacyjnych rozwinęły się także projekty bazujące na interkulturowej współpracy akademickiej. Wiele z nich zostało uwieńczonych publikacjami okazjonalnych tomów, bądź nawet obszernymi seriami publikacji tematycznych. Także wewnętrzne projekty uniwersyteckie nie powinny ująć uwadze badacza, przede wszystkim ze względu na ich znaczenie dla rozwoju wiedzy o dramacie niemieckojęzycznym, o ideach obecnych zarówno w teatrze polskim jak i niemieckojęzycznym oraz o tendencjach i nurtach kolejno po sobie następujących na różnych etapach rozwoju teatru jako instytucji oraz nośnika kultury i sprawcy wymiany kulturowej.

³⁰ Zając, Joanna: *Partytura – kapitał tekstu dramatycznego*. W: Borowski, Mateusz / Sugiera, Małgorzata (red.): *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, Kraków 2009, s. 79.

4. Praca na poziomie akademickim

Nadmienione powyżej projekty dochodzą do skutku wyłącznie dzięki determinacji oraz zaangażowaniu pasjonatów teatru, jego rozwoju oraz teorii, którzy działają w swoich akademickich jednostkach. Jako niewątpliwie zaangażowanych w propagowanie dramatu niemieckojęzycznego pośród polskich odbiorców należy zaliczyć twórców Katedry Performatyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Powyższa jednostka powstała z potrzeby nowego – zgodnego z rozwojem wielu dziedzin, takich jak antropologia, socjologia, literatura, teatr – spojrzenia na dramat. Dramat w poszerzonej formie – takiej, w jakiej dziś funkcjonuje, jako połączenie tekstu oraz zachowań społecznych, indywidualnych postaw antropologicznych, wymaga bowiem równie szerokiego spojrzenia oraz kompleksowego potraktowania. Utworzona m. in. przez obecnego kierownika – Małgorzatę Sugierę zakłada wykorzystywanie ogromnych możliwości w pracach nad badaniem dramatu w kontekście ludzkich doświadczeń. Stara się także zwracać uwagę na nieprecyzyjne użycia narzędzi teatralnych i dramatycznych w innych dziedzinach, po to, aby w swojej pracy móc takich błędów unikać. Małgorzata Sugiera jest dziś jedną z najbardziej charakterystycznych oraz najbardziej zasłużonych postaci dla rozpowszechniania dramatów niemieckojęzycznych. Zainteresowania w jej pracy badawczej ogniskują się przede wszystkim na obszarze historii i poetyki europejskiego dramatu XX wieku. Oprócz tego jest ona znanym tłumaczem m. in. niemieckojęzycznych pisarzy i dramaturgów takich jak Heiner Müller, Elfriede Jelinek czy Fritz Kater. Wraz ze swym współpracownikiem z Katedry Performatyki – Mateuszem Borowskim opublikowała książki, jak np. *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, wspólnie przygotowali wiele tłumaczeń dramatycznych tekstów niemieckojęzycznych. Małgorzata Sugiera przetłumaczyła również (nie tylko z języka niemieckiego) teoretyczne teksty dotyczące teorii teatru oraz dramatu. Do powyższej grupy można zaliczyć publikacje takie jak: *Estetyka performatywności* Eryki Fischer-Lichte, czy też *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce* J.L. Styana, z których korzystałam przygotowując się do napisania mojej dysertacji i które były mi bardzo pomocne przy zebraniu informacji o różnorodnych podejściach do teatru oraz dramatu. Niezwykle istotne w pracy naukowców zaangażowanych w działania Katedry Performatyki jest również konfrontowanie ich badań z najaktualniejszymi osiągnięciami osób praktycznie zajmujących się teatrem. W ten sposób ich praca naukowa nie

pozostaje w oderwaniu od teatru w praktycznym ujęciu, a także różnorodnych wydarzeń teatralnych, co w tej dyscyplinie jest wyjątkowo ważnym warunkiem budowania teorii oraz interpretacji dramatów.

Dzięki współpracy z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie i Instytutem im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu krakowska Katedra Performatyki na bieżąco prowadzi wymianę spostrzeżeń oraz osiągnięć w dziedzinie teatrologii, literaturoznawstwa oraz rozwija liczne projekty służące propagowaniu swoich prac oraz godnych zauważenia przedsięwzięć teatralnych wśród polskich odbiorców. Oprócz tego Katedra Performatyki powiązana jest z dwiema seriami wydawniczymi *Dramat współczesny* oraz *Interpretacje dramatu*, które również nie pozostają bez znaczenia dla mojej dysertacji. Według informacji zamieszczonych na stronie internetowej Katedry Performatyki w przygotowaniu znajduje się trzecia seria poświęcona performatyce³¹. W odniesieniu do mojej pracy performatyka jest najważniejszą dziedziną badań, gdyż bada zagadnienia nie dające zakwalifikować się jednoznacznie ani do literaturoznawstwa, socjologii, antropologii, ani nawet teatrologii, łączy jednak w sobie wszystkie te dziedziny, dając rozwojowi dramatu bogatą i różnorodną bazę, jakiej właśnie potrzebuje, by być analizowanym oraz interpretowanym w oparciu o zagadnienia nie tylko czysto literaturo- bądź teatroznawcze, ale również nieodzowne – kulturoznawcze. Tak szeroki obszar zainteresowań pracowników Katedry Performatyki pozwala na interdyscyplinarne lokowanie dramatu w złożonych kontekstach.

Mimo tak rozległego programu badawczego nie odnalazłam wśród publikacji pracowników Katedry Performatyki pozycji zajmujących się bezpośrednio wystawianiem dramatów niemieckojęzycznych na polskich scenach z uwzględnieniem ramy inscenizacyjnej jako myśli przewodniej. Najbardziej pomocną publikacją wykorzystaną na potrzeby mojej pracy okazała się wydana w 2009 roku w Krakowie książka pt. *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*. Powyższa publikacja należy do serii *Interpretacje dramatu* i została przygotowana przez Małgorzatę Sugierę i Mateusza Borowskiego. Jest zestawieniem artykułów naukowych dotyczących przede wszystkim międzykulturowo ujętego zagadnienia 'przekładu', jak również pojęć 'dramatyczności', 'sceniczności', a także problematyki wykorzystania tekstu dramatycznego jako scenariusza. Jeden artykuł autorstwa Małgorzaty Sugierę dotyka

³¹ <http://www.performatyka.polonistyka.uj.edu.pl/katedra/kim-jestesmy>. stan na 31.07.2012.

zagadnienia ramy. W tekście pt. *Zapośredniczone spojrzenie: ramy i punkty widzenia w dramacie* autorka koncentruje się jednak na ramie scenicznej, ograniczonej technicznymi możliwościami teatru i na tym, w jaki sposób taka rama może być instrumentem wykonawczym dla dramaturga mającego ją na uwadze (por. Sugiera, *Analizy*, 2009, s. 122), a nie na samej ramie inscenizacyjnej. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, iż pisze o teorii dramatu, o tekście, a nie o jego inscenizacji. Nie przechodzi zatem od interpretacji słowa do jego przedstawienia, co nie daje jej szansy na przekroczenie granicy między ramą sceniczną a inscenizacyjną. Niektóre przykłady podane w artykule dotyczą wybranych inscenizacji tekstów dramatycznych, niestety nie niemieckojęzycznych. Mimo licznych odniesień do praktycznych przykładów, dla mojej dysertacji pomocne mogą być jedynie odniesienia do tekstów teoretycznych w ujęciu historycznym, ponieważ mimo iż w dużej mierze są filarami teorii dramatu, to w większości pochodzą z początku drugiej połowy XX w., co niestety nie zapewnia im statusu najaktualniejszych w odniesieniu do przemian, jakie miały miejsce w ostatnich latach w teorii literatury, a także teatru i dramatu.

5. Współpraca międzynarodowa

Również kolejna pozycja wydana przez ten sam literacki tandem (Borowski / Sugiera), zatytułowana *Theater spielen und denken* może być przykładem owocnej współpracy międzykulturowej na płaszczyźnie czysto literaturoznawczej, a niestety nie praktyczno-badawczej. Powyższa pozycja jest bowiem zbiorem tekstów o teatrze, także w praktycznym ujęciu. Jednak jej podtytuł *Polnische Texte des 20. Jahrhunderts* w żaden sposób nie wskazuje, że redaktorom na potrzeby tej książki bliższe okazało się 20-lecie międzywojenne, a nawet wieki XVIII i XIX (w książce znajdują się bowiem między innymi teksty Adama Mickiewicza, Romana Ingardena, Stanisława Wyspiańskiego czy Stefanii Skwarczyńskiej), aniżeli współczesność. Dla moich potrzeb przydatny okazać się mógł jedynie wstęp autorstwa wydawców, którzy na nowo spoglądają na dzisiejszy teatr przez pryzmat przemian, jakie miały miejsce od początku lat 90. XX wieku. Odnalazłam w nim odniesienia do książek Eriki Fischer-Lichte oraz Hansa-Thiesa Lehmana, co pozwoliło mi sądzić, iż w odniesieniu do współczesnego teatru oraz zagadnienia estetyki performatywności znajduję się na słusznej drodze do analizowania scenicznych realizacji tekstów dramatycznych. Dzięki temu mogłam samodzielnie stworzyć schemat działania podczas takiej analizy, gdyż w odszukanych

materiałach nie znalazłam wzmianek o takim sposobie zajmowania się praktycznymi realizacjami tekstów dramatycznych.

Jak widać, aktywna praca wykładowców akademickich zaangażowanych w badanie dramatów nie ogranicza się do pozostawania w ramach jednej jednostki naukowej –Małgorzata Sugiera aktywnie współpracuje również z Uniwersytetem Łódzkim, a tam przede wszystkim z Małgorzatą Leyko, z którą to wspólnie zapoczątkowały publikowanie tekstów o teatrze w serii *Theatron. Studia z historii i teorii sztuk dramatycznych*. Do stanu badań w mojej dysertacji nie wnosi to jednak wiele, gdyż znów zamieszczane teksty są tekstami teoretycznymi i nie odnoszą się do konkretnych realizacji scenicznych wybranych dramatów niemieckojęzycznych.

Na przykładzie kolejnej publikacji stworzonej z udziałem Małgorzaty Leyko przy współpracy z Uniwersytetem w Tybindze pragnę ukazać, jak mylący potrafi być dla badacza szukającego dostępnych publikacji w opracowywanym temacie tytuł publikacji. W serii *Thalia Germanica* publikowanej przez Uniwersytet Łódzki przy współpracy z Uniwersytetem w Tybindze ukazała się jako szósty tom tej serii książka pod wiele obiecującym mnie i mojej pracy tytułem *Polen und Europa. Deutschsprachiges Theater in Polen und deutsches Minderheitentheater in Europa (Polska i Europa. Niemieckojęzyczny teatr w Polsce i niemiecki teatr mniejszości w Europie*, tłum. NO). Teatr niemieckojęzyczny owszem pojawia się w powyższej publikacji w kilku artykułach, jednak oprócz oczekiwanych scen polskich odnajdujemy go w Londynie, Pradze, a nawet Stanach Zjednoczonych. Artykuły o teatrach w Polsce koncentrują się przede wszystkim na teatrach mniejszości, w tym głównie mniejszości żydowskiej. Czynnikiem wykluczającym tę publikację ze stanu badań nad opracowywanym przez mnie tematem stanowią jednak ramy czasowe dla opisywanych w poszczególnych artykułach zjawisk, gdyż zamykają się na roku 1969. Jest to zatem kolejna publikacja natury historyczno-literaturo-teatroznawczej, której niestety nie mogę wykorzystać w mojej pracy. Nie rezygnuję jednak z przytoczenia jej w stanie badań, gdyż pośród wielu publikacji, które opracowywałam szukając potrzebnych mi zagadnień była jedną z bardzo niewielu, która od razu w tytule obiecała mi potrzebne materiały. Niestety dałam się tym jakże obiecującym tytułem wprowadzić w błąd.

Podsumowując krótko muszę stwierdzić, iż stan badań nad opracowywanym przeze mnie zjawiskiem, a zatem nad ramą inscenizacyjną w dramatach niemieckojęzycznych wystawionych na polskich scenach w latach 1990-2010 nie jest zadowalającą bazą naukową dla mojej pracy analitycznej. Dlatego też w kolejnej części

rozprawy zaprezentuję przygotowane przeze mnie metody badawcze, natomiast zanim przejdę do tej części nadmienię kilka publikacji nie będących bezpośrednio wynikami badań nad dramatami niemieckojęzycznymi na polskich scenach, stanowiących jednak elementy fundamentu pod tworzone i wykorzystywane przeze mnie metody badawcze. Umożliwiają one jasne skonfrontowanie się z uprzednio postawioną tezą, iż dramaty niemieckojęzyczne można dzięki zastosowanej w nich ramy inscenizacyjnej wpisać w poszczególne wytworzone w procesie rozwoju dramatu i teatru nurty obecne we współczesnym teatrze.

Rama inscenizacyjna, będąca centralnym i jednocześnie najważniejszym pojęciem zawartym w poniższej dysertacji, nie występuje jako główne zagadnienie opracowań naukowych, co dość restryktywnie determinuje spektrum tematyczne literatury, która powinna zostać uwzględniona i przytoczona w opisie stanu badań nad dramatami niemieckojęzycznymi na polskich scenach. Dla mojej pracy pojęcie ramy inscenizacyjnej pozostaje centrum badań, z którego w oparciu o zastosowanie poszczególnych jej elementów roztaczają się kolejne obszary badań pozostające niejako spięte we wspólnym środku, głównym pojęciem ramy wraz z jej znaczeniem dla analizy i interpretacji utworów literackich przeznaczonych do bycia scenicznymi.

Niewielka ilość pozycji w literaturze dotyczącej badań nad zjawiskiem analizy ramy inscenizacyjnej pozwoliła na skoncentrowanie się najpierw na publikacjach dotyczących jej bezpośrednio, a następnie na ograniczenie badanego obszaru do literatury tematyzującej poszczególne jej elementy oraz pokrewne dla niej dziedziny.

Jako że nie znalazłam publikacji traktujących wyłącznie o analizie ramy inscenizacyjnej jako o jedynym przedmiocie badań zawartym w danej książce, postaram się poniższy stan badań oprzeć na publikacjach tworzących najistotniejsze dla mojej pracy tezy i pojęcia oraz na publikacjach, które wykorzystują w sposób częściowy ramę inscenizacyjną jako narzędzie przy analizie oraz interpretacji wybranych dzieł.

6. Rama i rama inscenizacyjna w badaniach

Robert Hettlage, znany niemiecki socjolog przeprowadził analizę dzieł amerykańskiego pisarza, również socjologa – Ervinga Goffmana, który zapoczątkował użycie pojęcia ramy. Z tegoż pojęcia wyprowadzam zagadnienie ramy inscenizacyjnej.

W swojej publikacji³² Hettlage wskazuje na konieczność ramowego postrzegania przestrzeni społecznych. Czyni tak ze względu na trudności w jednolitym ich postrzeganiu i interpretowaniu. Problematyka ‘rozumienia zdarzeń’ jest przy tym dla Hettlagego nadzwyczaj ważna, zwraca on również uwagę na fakt, że także Goffman chętnie zajmuje się nadmienionym pojęciem. To w jego publikacjach³³ po raz pierwszy w literaturze pojawia się pojęcie ‘analizy ramy’ w ujęciu, do którego będę się odwoływać. Na powyższe pojęcie składa się wiele pomniejszych elementów mających znaczny wpływ na odbiór obserwowanego zjawiska. W oparciu o konstrukcję tego pojęcia, należy za każdym razem mając do czynienia ze zjawiskiem poddawany analizie odpowiednio przeorganizować własne doświadczenia oraz nastawić się na odbiór oglądanego zjawiska we właściwym mu kontekście, ponieważ mnogość znaczeń, jakie ze sobą niesie może spowodować i zazwyczaj powoduje różnorodność modeli odbioru. Także czas, w jakim dane zjawisko jest odbierane nie pozostaje bez znaczenia. Konkretna przestrzeń czasowa, ustalona dla odbioru pewnej konkretnej sytuacji również determinuje sposób jej pojmowania. W związku z powyższym każda jednostka dysponuje indywidualnym zestawem narzędzi służącym do odbierania pojmowanego zjawiska, przefiltrowanym przez spektrum własnych doświadczeń oraz uzależnionym od panujących w czasie trwania danego zjawiska warunków zewnętrznych.

Hettlage podkreśla jednak, iż dla Goffmana istotniejsze niż obserwowanie sytuacji życia codziennego, jest to, co te sytuacje tworzy, warunkuje, w jaki sposób powstają i co nimi kieruje. Hettlage proponuje dwa aspekty tak postawionego problemu:

- seryjna struktura zagadnień socjalnych oraz
- stan wiedzy w procesie interakcji.

Pierwszy z aspektów autor odnosi bezpośrednio do obiektywności oglądanej rzeczywistości, co w odniesieniu do teatru i rzeczywistości w nim prezentowanej może okazać się w opisywanej publikacji zagadnieniem wiodącym w odniesieniu do tematyki mojej dysertacji.

³² Hettlage, Robert: *Rahmenanalyse – oder die innere Organisation unseres Wissens um die Ordnung der sozialen Wirklichkeit*, http://www.zvm.tu-dresden.de/die_tu_dresden/fakultaeten/philosophische_fakultaet/is/mikro/lenz/pub/goffman/95-154.pdf stan na 20.08.2012. Cyt.: Hettlage, *Rahmenanalyse*, 2012. stan na 05.06.2012.

³³ por. Goffman, *Analysis*, 1974.

Sposób, w jaki autor przedstawia interakcje zachodzące w oglądanej rzeczywistości bezpośrednio nawiązuje do tekstu eksperta w dziedzinie teatrologii – Eryki Fischer-Lichte – który omówię w dalszej kolejności, gdyż zarysowuje obszar, po którym się w mojej dysertacji poruszam, a także wyraźnie wyznacza drogi, którymi warto po tym obszarze kroczyć.

Hettlage przedstawia te interakcje na płaszczyźnie interakcji społecznych, podczas gdy Fischer-Lichte pisze o związkach zachodzących już w świecie teatralnym, bazującym jednakże w sposób nierozdzielny na interakcjach społecznych w rzeczywistości nieteatralnej. Istnienie pojęcia „rzeczywistości obiektywnej” (Hettlage, *Rahmenanalyse*, 2012, s. 98, 99), które Hettlage zamieszcza w swojej publikacji bazując przy tym zarówno na badaniach socjologicznych, jak i psychologicznych i literaturoznawczych, jest bardzo ważne dla mojej dysertacji, gdyż jego egzystencja lub też jej brak warunkuje w dużym stopniu sposób postrzegania rzeczywistości teatralnej zamkniętej w ramie inscenizacyjnej, który opisuję w poniższej pracy.

Hettlage wskazuje na zmianę tendencji w myśleniu o rzeczywistości. Zmiana ta jest istotna dla oglądu rzeczywistości zawartego w mojej dysertacji oraz ma zastosowanie w odniesieniu do teatralnego postrzegania rzeczywistości, które również zawieram w mojej dysertacji.

Dualizm obiektywnych warunków i subiektywnych interpretacji zogniskowany dotychczas wół drogi między obserwatorem i prezentującym skłania się w stronę korelacji – z definicji już będących wzajemnymi. Opierają się one o warunki dostępne obu stronom zaangażowanym w daną interakcję. Są to warunki nie tylko fizyczne, takie jak dostępne przedmioty, przestrzenie, pomieszczenia, lecz także społeczne i psychologiczne, takie jak doświadczenia obserwatora, jak i osoby, która produkuje komunikat na potrzeby odbiorcy. Zjawiskiem kluczowym dla istnienia rzeczywistości obiektywnej staje się zatem wzajemne oddziaływanie na siebie poszczególnych jej elementów, nazywane także za Simmelem „wzajemnym oddziaływaniem na siebie dusz poszczególnych indywiduów” (Hettlage, *Rahmenanalyse*, 2012, s. 99), który społeczeństwo postrzega nie tylko jako sieć połączeń między poszczególnymi instytucjami społecznymi, ale przede wszystkim jako wzajemne oddziaływanie na siebie poszczególnych znanych i obcych elementów tejże sieci. Hettlage zwraca jednak uwagę czytelnika na sposób, w jaki to Goffman takie interakcje pojmuje. Biorąc sobie Goffmana za przykład koncentruje się na peryferyjnych, na pierwszy rzut oka niepozornych, niekiedy nawet absurdalnych elementach rzeczywistości, które jednak

często okazują się kluczowe dla postrzegania konkretnych interakcji. Także reprezentowanych w znacznym wymiarze w rzeczywistości teatralnej. Podkreśla przy tym zainteresowanie Goffmana potrzebą analizowania zdarzeń pozornie seryjnych. Zdarzeń, które w sposób pozornie oczywisty zazębiają się ze sobą, tworzą złożone korelacje i konfiguracje, a po dogłębnym ich przeanalizowaniu okazują się jednak zdecydowanie innymi, niż były bez wnikliwej obserwacji i analizy. Przestają epatować swoją seryjną oczywistością, a prowadzą do powstawania konstruktywnych oraz kreatywnych wniosków.

Za zdarzenia pozornie seryjne można przyjąć powtarzane spektakle – inscenizacje jednego tekstu – czy to w jednym, czy też w różnych teatrach, reżyserowane przez różnych twórców. Teoretycznie mamy do czynienia ze sceniczną interpretacją jednego tekstu. Praktycznie rzecz ujmując spoglądamy za każdym odgrywanym spektaklem na niepowtarzalną w takiej samej formie całość, zamkniętą w ramie czasu, w którym się odbywa.

Wiedza ramowa – pojęcie wprowadzone przez autora na potrzeby tekstu (por. Hettlage, Rahmenanalyse, 2012, s. 102) umożliwia nadawcy i odbiorcy poruszanie się po tym samym obszarze umożliwiając tym samym udaną komunikację. Dla tworzenia i odbierania przedstawień oznacza to, że przy założeniu, że obie strony posługują się tym samym zasobem symboli i ich interpretacji komunikacja dojdzie do skutku, a przekaz zakodowany przez twórcę zostanie odebrany przez publiczność w sposób przez niego zamierzony. Wiąże się to jednak z temporalnością oraz tymczasową pewnością interpretacyjną. Dlatego też, szczególnie dramaty współczesne, odnoszące się do aktualnych wydarzeń, aby zostać odcodowanymi przez odbiorców w sposób zamierzony przez twórcę muszą opierać się na bazie aktualnych symboli, które będą mogły być interpretowane przez większość odbiorców w podobny sposób. Skąd jednak czerpać wiedzę o obecnej wiedzy ramowej społeczeństwa? Należy to niewątpliwie do zadań reżysera, który chcąc trafić do określonej przez siebie grupy odbiorców poznaje jej wiedzę ramową poprzez obserwacje oraz poznawanie kultury danej grupy. Wysoki stopień poznania wiedzy ramowej grupy docelowej pozwala twórcy mniemać, iż zawierane przez niego znaki i symbole zostaną ‘przetłumaczone’ przez odbiorców tak, jak on sam je zakodował. Tworząc reżyser może bazować na określonej przez siebie dla wybranej grupy kompetencji odszyfrowywania. Wnioskowanie twórcy na temat stanu wiedzy ramowej cechującej publiczność może zaważyć na celności wysyłanego do niej zakodowanego w ramie inscenizacyjnej komunikatu. Hettlage podkreśla jednak przy

tym bardzo wyraźnie potrzebę weryfikowania stanu wiedzy publiczności, gdyż w związku ze stałymi zmianami rzeczywistości ona również ulega transformacjom. W dziele Goffmana dotyczącym analizy ramy Hettlage ogniskuje uwagę czytelnika przede wszystkim na potrzebie kontekstualnego przedstawiania rzeczywistości według zasad ujętych powyżej, tj. opartych na założeniu, że istnieje wspólna baza interpretacyjna dla przedstawianych symboli.

W dalszej części Hettlage przywołuje badania Goffmana dotyczące pochodzenia pojęcia ramy. W tym miejscu pragnę również wspomnieć o wkładzie w syntezę pojęcia ‘framingu’ polskiej badaczki – Agnieszki Pluwak, która w swoim artykule *Geneza i ewolucja pojęcia ‘framing’ w naukach społecznych*³⁴ zamieszczonym w polskim wydaniu *Global Media Journal* dokonuje bardzo przejrzystego zestawienia dziedzin, z których owo pojęcie się wywodzi, a także zastosowań, jakie znajduje. Pluwak podkreśla mnogość pojęć pokrewnych, ale i zastępczych dla pojęcia ‘framing’, będącego odzwierciedleniem dostępnej ramy bądź ram interpretacyjnych, a także zasadność jego użycia w dyscyplinach takich, jak komunikacja medialna, pokrewna przedmiotowi moich badań. Zarówno w badaniach Pluwak, jak i Goffmana pojęcie ram wywodzi się z psychologii kognitywnej, gdzie ‘framing’ to zjawisko poznawcze „będące integralną częścią procesu kategoryzacji, gdzie bodźce zewnętrzne, takie jak np. nowe informacje, zostają zdefiniowane i przyporządkowane kategoriom uprzednio zdobytego doświadczenia” (Pluwak, *Framing*, 2009, s. 49). W obu przypadkach badacze wskazują na liczne powiązania i zastosowania ‘framingu’. Badania Pluwak są jednak zaktualizowane o nowopowstałe dyscypliny, takie jak sztuczna inteligencja czy też komunikacja polityczna z zastosowaniem technik manipulacyjnych, autorka wspomina także o innych „aktorach dyskursu publicznego” oprócz polityków, takich jak np. dziennikarze. Zarówno Pluwak jak i Goffman powołują się także na badania brytyjskiego antropologa kulturowego – Gregory Batesona, według którego zastosowane słowa mają za zadanie przywołać u odbiorcy konkretną wiedzę, dzięki której nadany komunikat spotka się z zamierzoną przez nadawcę interpretacją. W odniesieniu do przedmiotu moich badań koncepcja ‘framingu’ okazuje się w tym kontekście niezwykle trafna oraz przydatna. Problematycznym – co zaznacza również Goffman powołując się na Batesona (por. Hettlage, *Rahmenanalyse*, 2012, s. 107) – jest fakt, iż ramy interpretacyjne nadawcy i odbiorcy nigdy nie będą jednakowe, mogą być

³⁴<http://www.globalmediajournal.collegium.edu.pl/artykuly/wiosna-2009/pluwak-geneza-i-ewolucja-pojecia-framing.pdf>. stan na 24.08.2012. Cyt.: Pluwak, *Framing*, 2009.

jedynie bardzo do siebie zbliżone. Są także zmienne we wciąż ewoluującej rzeczywistości – o czym wspominałam już powyżej. Dzięki wnikliwym obserwacjom możliwe jest jednak ustalenie stopnia ich podobieństwa, dzięki czemu nadawca komunikatu może zakładać, z jaką wiedzą ramową odbiorcy ma do czynienia.

Stwierdzając za Goffmanem, w odniesieniu do psychologicznego ujęcia opisywanego zagadnienia, ramy są metakomunikatywne, a zatem w każdym komunikacie zawarta jest w sposób pośredni lub bezpośredni część definiująca ramę, w której ten komunikat powinien zostać odczytany, aby mógł zostać zinterpretowany w zamierzony przez nadawcę sposób (por. Hettlage, Rahmenanalyse, 2012, s. 109). Dla spektaklu odbieranego przez określoną publiczność oznacza to, iż aby odebrać komunikat twórcy teatralnego w zamierzony przez niego sposób powinna ona nie tylko dysponować określoną wiedzą ramową, ale także, że podczas odbierania komunikatu zawartego w zastosowanej ramie inscenizacyjnej powinna ona uruchomić znane z doświadczenia konteksty sytuacyjne, aby w ich ramach móc interpretować.

Jak podkreśla Hettlage, głównym założeniem w pracy badawczej Goffmana było odnalezienie zasad funkcjonowania jednostek w życiu codziennym, sposób dobierania ram, rozgraniczania poszczególnych obszarów rzeczywistości, a także wysyłania wskazówek interpretacyjnych odbiorcom komunikatów. W wyniku wieloletnich badań autor doszedł do wniosku, który – także w odniesieniu do poniższej pracy – jest bardzo trafny, iż aby uniknąć zaburzeń komunikacyjnych osoba obserwująca, wysyłająca komunikaty, powinna z dużym zaangażowaniem wczuć się w osobę obserwowaną, aby komunikat celnie trafił w jej oczekiwania oraz przyzwyczajenia. O ile zatem reżyserowi zależy na trafnym przekazaniu swojego komunikatu, powinien on nie tylko dogłębnie poznać swoją publiczność, ale również zastosować takie elementy ramy inscenizacyjnej, o których może wnioskować, iż wywołają konkretny odbiór, a więc i określone reakcje publiczności.

Pluwak zaznacza w swoim tekście wkład Goffmana w popularyzowanie pojęcia ‘framingu’ w naukach społecznych, ja w mojej pracy również pragnę podkreślić jego pośredni wkład w prace badawcze na płaszczyźnie teatralnej.

Oprócz nakreślonego powyżej pojęcia ramy opracowanego i wdrożonego do socjologii przez Ervinga Goffmana, a także wywiedzonego z niego pojęcia ramy inscenizacyjnej do pracy badawczej potrzebne mi były również niektóre pojęcia z zakresu wiedzy teatrologicznej. Aby móc w pełni skoncentrować się na badanym przeze mnie zjawisku odszukałam publikacje pośrednio korespondujące z dziedziną teatrologii,

a także powiązane z nią wprost, stanowiące ogólne wprowadzenie w tematykę, objaśniające podstawowe pojęcia, jak również specjalistyczne publikacje, skoncentrowane na poszczególnych aspektach sztuki teatralnej. Publikacje te pragnę włączyć w stan badań nad analizowanym przeze mnie zjawiskiem, gdyż stanowią duży wkład zarówno w moją pracę badawczą, jak i analityczną.

7. Publikacje ujęte w stanie badań

W zakresie tematycznym, który obejmuje poniższa rozprawa, ukazało się wiele zarówno polskich, jak i niemieckojęzycznych publikacji. W związku z interkulturowym profilem przeprowadzanych badań nie ograniczam się do wyboru jednego języka publikacji, lecz aby uzyskać jak najszersze pojęcie o poruszanej tematyce, korzystam z aktualnych opracowań różnych autorów.

Literatura sekundarna, stanowiąca punkt wyjścia dla moich badań nad teatrem jest niezwykle obszerna i bogata w publikacje pomocne dla uzyskania narzędzi niezbędnych do zajmowania się sztuką teatru, obecną na polskim oraz niemieckojęzycznym obszarze językowym, w sposób pogłębiony. Aby nadać wykorzystywanym publikacjom pewien porządek, zacznę od opracowań najbardziej ogólnych, które wprowadzają w złożoną dziedzinę teatrologii, objaśniając przy tym pojęcia niezbędne do swobodnego poruszania się po tym obszarze tematycznym.

Pierwszą publikacją, którą pragnę przedstawić jako niezwykle pomocną, jest kompleksowe opracowanie uznanego niemieckiego teatrologa, Andreasa Kottego, pt.: *Theaterwissenschaft*. Książka zapewnia zarówno niedoświadczonemu, jak i posiadającemu wiedzę w zakresie teatrologii czytelnikowi, usystematyzowane wprowadzenie w tę obszerną dziedzinę, uwzględniając jej rozwojowy charakter w odniesieniu do interakcji zachodzących między życiem codziennym, a wydarzeniami mającymi miejsce na scenie. Dzieli teatrologię na jej poszczególne obszary, objaśniając wykorzystywane w niej metody, a także nakreśla właściwą jej problematykę rozwojowego podejścia, z wykorzystaniem takich pojęć, jak performance, rytuał, czy taniec. Istotnymi dla poniższej rozprawy aspektami ujętymi w opisywanej publikacji są przede wszystkim: teatralność, dramaturgia oraz procesy sceniczne, wszystkie dokładnie usystematyzowane i omówione w trzech z ośmiu rozdziałów książki.

Kolejną publikacją, w której zawarte są podstawowe pojęcia dotyczące teatru jako medium, wprowadzającą w złożoną dziedzinę teatrologii, jest *Grundwissen Medien*

Wenera Faulsticha. Książka ta, obejmująca charakterystykę wszelkich dostępnych mediów, uwzględnia teatr w jednym z rozdziałów autorstwa Waltera Uki. Autor oferuje przegląd przez teorie dramatu i teatru, uwzględnia także pochodzenie pojęcia, jak również historię samego teatru, jako zjawiska obecnego od wieków w życiu człowieka. Najbardziej interesującym w odniesieniu do mojej dysertacji podrozdziałem jest jednak fragment traktujący o polityce teatru i teatrze jako instytucji. To niezbyt obszerne, jednak treściwe opracowanie pozwala przekrojowo potraktować teatr na przestrzeni dziejów w odniesieniu do istniejących teorii, a także uzyskać obraz rozwoju tego niezwyklego medium i poznać pojęcia niezbędne do poruszania się w powyższym zakresie tematycznym.

Stan badań nad wybranym zjawiskiem to jednak nie tylko publikacje w zakresie literaturoznawstwa oraz teatrologii, to także rozwój kultury, teorii kultury, a wraz z nim jego udokumentowanie w formie dostępnych publikacji.

Ogromne znaczenie dla praktycznej części mojej pracy ma stopniowo następujący w kulturze po zwrocie interpretacyjnym, zwrot performatywny oraz bezpośrednio związane z nim pojęcie performatywności. Pojęcie performatywności wywodzi się w prostej linii z antropologii i zostało wprowadzone w latach 50. XX w. przez brytyjskiego filozofa analitycznego Johna Langshawa Austina na potrzeby wytłumaczenia specyficznych zjawisk oraz sytuacji występujących w codziennych interakcjach społecznych. Specyficznych dlatego, że w czasie ich trwania, wypowiedziane słowo połączone z czynem, który jest nim opisany, staje się rzeczywistością, której poprzez słowo ją opisujące zostaje nadana dodatkowa ważność. Dla postępów w rozwoju zwrotu performatywnego w kulturze istotne okazały się antropologiczne badania przeprowadzone przez Victora Turnera wśród członków egzotycznych plemion na Bali³⁵. Wyniki, opisy oraz komentarze do wspomnianych powyżej badań pozwoliły Turnerowi na stworzenie pojęć interesujących – szczególnie w ujęciu performatywnym – dla moich badań, takich, jak rytuał i ceremonia. Rytuał w pojęciu Turnera odnosi się bowiem bezpośrednio do istoty teatru, do zachodzących w nim wielopłaszczyznowych interakcji oraz do wielości możliwości interpretacyjnych występujących w nim elementów symbolicznych.

Rytuał, w przeciwieństwie do ceremonii, jest procesem wprowadzającym zmiany, przeistaczającym rzeczywistość. Ceremonia natomiast jest według Turnera w

³⁵ Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 2006. Cyt.: Medick, Turns, 2006.

ujęciu zwrotu performatywnego, jedynie symbolem – nie ma mocy sprawczej. Może być sygnifikatem zmiany zachodzącej podczas konkretnego rytuału. Dla zwrotu performatywnego najistotniejszym do osiągnięcia celem staje się uchwycenie pragmatycznych procesów, nadających symbolom znaczenie. Interpretacja poszczególnych symboli w oderwaniu od właściwych im interakcji staje się niewystarczająca. Dopiero w rytualnym zestawieniu, dynamicznej analizie opartej na procesach, w których symbole biorą udział zaczynają istnieć jako „uchwycone w ruchu”, w pełnym wymiarze symbolicznym, charakterystycznym dla zwrotu performatywnego (por. Medick, *Turns*, 2006, s. 113).

Tym także wyróżnia się teatr, jako dziedzina sztuki określana przez Turnera mianem antystrukturalnej, cechującej się ogromną wolnością twórczego działania. Metody charakterystyczne dla zwrotu performatywnego stają się zatem w tym przypadku najodpowiedniejszymi do odczytania symboli zawartych w rytualnych interakcjach scenicznych. Uchwycenie i zinterpretowanie procesów nadających symbolom znaczenie możliwe jest podczas odczytywania ich w ramach czasowych przyjętych dla danego spektaklu.

Jedne z potrzebniejszych i istotniejszych materiałów dla mojej rozprawy w kontekście performatywności odnalazłam w pracy badawczej wspomianej już powyżej – przy okazji pisania o pracy naukowej Małgorzaty Sugierey – Eriki Fischer-Lichte. W swojej książce *Ästhetik des Performativen* autorka porusza niezwykle dziś aktualny temat obecności performance'u w sztuce teatralnej, jego zastosowania oraz wpływu na przemiany teatru. Postulatami wprowadzanymi przez autorkę są przede wszystkim: wydarzenia zamiast dzieł, akcja, performance, happening, wprowadzenie przestrzeni performatywnych, współobecność aktorów i widzów oraz zamiana ról przeciwstawiona wspólnocie. Wszystkie te postulaty opisuje bardzo dokładnie, posługując się fachowym językiem, dając niezwykle obrazowe przykłady realizacji powyższych postulatów oraz odnosząc je do współczesnego teatru.

W badaniach Eriki Fischer-Lichte szczególne miejsce zajmują konwencje teatralne – zatem również wspomniane powyżej ramy oraz ich użycie, a także przestrzeń jako zagadnienie nadrzędne dla budowania teatru oraz problematyka tłumaczenia tekstów dramatycznych w kontekście konwencji społecznych, ale również teatralnych.

Pojęcia szeroko ujmowane przez autorkę w jej pracy badawczej, takie jak dramat, czy też interpretacja sceniczna tekstu dramatycznego, lub tłumaczenie w

oparciu o konwencje teatralne zostały przeze mnie przytoczone już w metodologii, nie będę zatem raz jeszcze ich opisywać. Pragnę tylko zaznaczyć, jak ważnym dla mojej praktycznej pracy badawczej jest dostęp do badań Fischer-Lichte ze względu na ich główne założenia oraz zagadnienia, jakimi autorka się zajmuje. Pojęcie przestrzeni pojawia się w mojej pracy na wielu płaszczyznach. Przestrzeń sceniczna, przestrzeń między widzem a aktorem, abstrakcyjnie rozumiana przestrzeń interpretacyjna, pozostawiona reżyserowi podczas pracy nad tekstem dramatycznym. Autorka ujmuje w swojej pracy również powyższe przestrzenie, a także objaśnia inne aktualnie stosowane pojęcia z zakresu przestrzeni teatralnej używane przeze mnie w mojej rozprawie, dając mi tym samym gotowe narzędzia do pracy badawczej nad dramatami.

III. Badania nad ramą inscenizacyjną w wybranych spektaklach

1. Peter Handke – *Publikumsbeschimpfung*

Publiczność zwymyślana, przekład: Helmut Kajzar

Peter Handke do dziś uznawany jest za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli *teatru zaangażowanego*. Jednak jego zdaniem *teatr zaangażowany* w ogóle nie istnieje; angażować mogą się bowiem twórcy, aktorzy, reżyserzy – teatr sam w sobie nie. *Publiczność zwymyślana* to jeden z pierwszych tekstów Handkego. Powstał jako manifest przeciwko zmianom mającym miejsce w ówczesnym teatrze i od początku nie pozostawał nikomu obojętny. Nie uszedł ostrym słowom ani krytyków, ani widzów. Swoją prapremierę miał we frankfurckim *Theater am Turm* w reżyserii przyjaciela Handkego – Clausa Peymanna. *Publiczność zwymyślana* miała rozpocząć tekstualno-teatralną rewolucję, do której przystąpił wyżej wymieniony tandem Handke – Peymann. Głównym celem owej rewolucji miało być przekonanie widza, o ogromnej a wówczas niedocenianej roli słowa mówionego w teatrze. *Sprechstück* Handkego miała za zadanie „oczyścić” spektakl ze zbędnych elementów ramy inscenizacyjnej, takich jak scenografia, na rzecz uchwycenia sedna przekazu w słowach, których odbiór nie zostanie zaburzony podczas przedstawienia niepotrzebnymi według autora fragmentami rzeczywistości scenicznej.

Przekaz, jaki niesie ze sobą tekst nie powinien być – zdaniem Handkego³⁶ – niepotrzebnie nakryty wydumaną symboliką, zaburzony i zniekształcony dodatkowymi elementami ramy inscenizacyjnej stosowanymi dotychczas w teatrze. Sztuka jest tekstem, aktorzy jedynie jego nośnikami. Publiczność ma poczuć się zaskoczona.

Handke osiągnął swój cel – dzięki jego zaangażowaniu we wprowadzenie nowej formy teatralności dotychczasowa forma teatru została odrzucona, a publiczność zaskoczona nie tylko nową formą sztuki, ale także treściami skierowanymi bezpośrednio do niej. Dzięki Handkemu zaczęło znikać zafascynowanie zarówno pouczającymi brechtowskimi *Lehrstücke*, jak również piskatorskimi ideami niwelowania lub też całkowitego znoszenia bariery między sceną a audytorium. Dzięki swojej wartości oraz prawdziwości przekazu, jaki ze sobą niesie, słowo mówione stało się głównym nośnikiem dla komunikatów zawieranych w sztukach.

³⁶ por. Haeming, Anna: *Peter Handke: Publikumsbeschimpfung. Böser Protesttext*. W: <http://www.fluter.de/de/protest/lesen/6254/>. stan na 23.03.2013.

Dzięki *Publiczności zwymyślanej* Handke wprowadził do sztuki teatralnej nowe pojęcie – *Sprechstück*, czyli ‘sztuka mówiona’. Sztuki mówione zyskały sobie dzięki swojej sile przebicia stałe miejsce w świecie teatru. Brak kostiumów, rekwizytów, scenografii, czy skomplikowanego ruchu scenicznego pomaga koncentrować uwagę na przekazie zawartym w tekście. A dodatkowe elementy, które w sztuce mówionej nie mają prawa bytu, nie odciągają uwagi widza od sedna wypowiedzi mówców. Handke swoją pierwszą sztuką mówioną chce uświadomić widzowi, że do tej pory w teatrze był jedynie nieistotnym elementem, koniecznym z założenia w rzeczywistości teatralnej, był niezdolnym do refleksji biernym obserwatorem, traktowanym jak zwykły podglądacz. Dzięki sztuce mówionej oczom widza ukazuje się wreszcie nieoceniona i dotychczas niedoceniana rola języka. Nawet jeśli zostanie obrażony, powinien odnieść się do tego, zastanowić nad celem i sensem takiej sytuacji, a nie biernie przyglądać się, jak aktor z niego szydzi, tylko dlatego, że taka jest konwencja teatru, którą ma obowiązek przyjąć.

Kiedy 8 czerwca 1966r. po raz pierwszy wystawiono *Publiczność zwymyślaną* wzbudziła ona kontrowersje nie tylko ze względu na nową, niekonwencjonalną formę, w jakiej została napisana i wystawiona. Najtrudniejsze do przyjęcia dla publiczności zgromadzonej w Theater am Turm we Frankfurcie nad Menem były wymyślne obelgi wywiedzione tematycznie bezpośrednio z wydarzeń niedawnej II Wojny Światowej, takie jak: „specjaliści od strzałów w potylicę, [...], wy – bandyci z kacetów, [...], wy – podżegacze wojenni, wy – podludzie, [...], wy – nazistowskie świny.”³⁷.

W zestawieniu z przewrotnym wystąpieniem Handkego na spotkaniu ‘Grupy 47’ w Princeton³⁸, tak jawna prowokacja w postaci aż nazbyt widocznych odniesień do historii najnowszej nie mogła ująć uwadze opinii publicznej. Jako młody, jeszcze nieznany autor, Handke został zaproszony przez wówczas prestiżową ‘Grupę 47’ na jej posiedzenie, które w 1966 odbywało się na Uniwersytecie w Princeton. Handke miał możliwość przysłuchiwania się odczytom prac twórców, a także dyskusjom, które zwyczajowo miały miejsce każdorazowo po odczycie fragmentu dzieła. Nie omieszkął wyrazić swojej ostrej krytyki dla potencjału twórczego odczytujących twórców oraz dla kondycji współczesnej mu literatury w ogóle, co mocno zaskoczyło stałych uczestników

³⁷ Handke, Peter: *Publiczność zwymyślana*. W: Dialog 6/1969, s. 61. Cyt.: Handke, Publiczność, 1969.

³⁸ Nagrania z posiedzenia „Grupy 47” w Princeton, które odbyło się w dniach 22-24.04.1966r. opublikowane zostały przez Princeton University Departament of German i dostępne są w całości na stronie internetowej: <http://german.princeton.edu/landmarks/gruppe-47/recordings-agreement/recordings/>. stan na 23.03.2013.

obrad 'Grupy 47', która miała w zwyczaju dyskutować jedynie o tekstach odczytanych podczas spotkań, a nie kontekstach kulturowo-literackich, w które owe dzieła można by ewentualnie wpisać, a tym bardziej nie o rozwoju literatury czy teatru w ogóle.

Po premierze *Publiczności zwymyślanej* Handke został jednak mimo swoich kontrowersyjnych dokonań doceniony i stał się młodą gwiazdą dramatu oraz literatury niemieckojęzycznej. Mimo, że krytyka jego osoby mogła przede wszystkim dotyczyć ostrości jego wypowiedzi czy też niezawołowanych wniosków jego trafnych obserwacji, to jego podejście do ówczesnej literatury, kondycji jej oraz jej twórców, zostało przyjęte entuzjastycznie. Uznano bowiem, że młody adept sztuki literackiej owszem, ma rację, a nikt dotąd oprócz racji nie miał także tyle odwagi, a nawet zuchwałości, aby tę rację wypowiedzieć na głos i to w ostrych słowach dotyczących nie tylko kondycji literatury, ale także jej twórców.

Od początku swojej kariery Handke blisko współpracował ze swoim przyjacielem Clausem Peymannem, z którym zresztą równie chętnie w artystycznym tandemie współpracuje do dziś. To właśnie Peymann, mimo świadomości potencjalnej kontrowersyjności tekstu Handkego, natychmiast podjął się realizacji premierowego przedstawienia. Oprócz niego także Günter Büch należy do nielicznych, którzy wspierali Handkego w realizacji jego odważnych pomysłów i projektów, w tym także w przygotowywaniu inscenizacji jego pierwszych sztuk mówionych.

Publiczność zwymyślana nie doczekała się po inscenizacji Peymanna licznych realizacji teatralnych w krajach niemieckojęzycznych. Dopiero po około 40 latach od powstania tekstu, za jego inscenizację zabrali się teatralni twórcy młodego pokolenia, między innymi Sebastian Hartmann w 2004 roku w Hamburgu oraz w 2008 roku w Lipsku oraz Laurent Chétouane w 2010 roku w Zurychu. Mimo próby czasu, wszystkie trzy podjęte próby zmierzenia się z tak specyficznym tekstem tworzonym na potrzeby manifestu kulturowego zwieńczone były sukcesem. We wszystkich tych przypadkach twórcy nie musieli się jednak mierzyć z problemem, który w udziale przypadł polskim reżyserom. Nie musieli oni bowiem przekładać przedstawienia na język innej kultury i jej realia.

Sytuacja polskich twórców w kwestii przygotowania tekstu dla polskiego widza jest zatem podwójnie trudna. Oprócz tego, że tekst, aby trafił do widza musi zostać przedstawiony zgodnie z jego dzisiejszymi przyzwyczajeniami i oczekiwaniami, musi więc zostać nieco zaktualizowany, musi także zostać przeniesiony w polskie realia

tak, aby pozostało w nim możliwie dużo oryginalnego tekstu, a zarazem tak, aby mógł bez kłopotu zostać wystawiony w nowej rzeczywistości.

W przypadku *Publiczności zwymyślanej* jest to o tyle trudne, że powstała jako odpowiedź na aktualną kondycję literatury, także dramatu oraz teatru lat 60-tych w krajach niemieckiego obszaru językowego, która – co czyni próbę inscenizacji jeszcze trudniejszą – niewiele ma wspólnego ani z ówczesną, ani obecną kondycją literatury czy teatru w Polsce. Żeby więc tekst stał się adekwatny do wstępnej wiedzy widza, tak aby ten mógł aktywnie partycypować w procesie tworzenia przedstawienia oraz w jego recepcji, należy bliżej mu się przyjrzeć i dokonać pewnych zmian, które pozwolą widzowi w sposób niezakłócony odebrać z niego główne komunikaty.

Od czasu powstania tekstu niewielu polskich twórców podjęło się tego trudnego wyzwania. Polska premiera miała miejsce w 1975 roku w Bydgoszczy i w związku z wówczas panującą sytuacją polityczną w kraju nie osiągnęła uprzednio zamierzonego celu ani też nie odniosła ani większego sukcesu. Od tamtej pory w Polsce powstały cztery inscenizacje. Michał Zadara przygotował na bazie własnego tłumaczenia spektakl pod tytułem *Obrażanie widzów* (Scena Fundacji Starego Teatru w Krakowie, 2005r.), natomiast Bogusław Litwiniec skorzystał z tłumaczenia Helmuta Kajzara i wyreżyserował *Wymyślanie publiczności* (Ośrodek Teatru Otwartego 'Kalambur', Wrocław, 1995). Oprócz tego powstały jeszcze dwie inscenizacje, które zostały na tyle udokumentowane, że możliwa będzie ich analiza na potrzeby niniejszej pracy. Jedna z nich powstała w 1994 roku w Teatrze Powszechnym im. Jana Kochanowskiego w Radomiu, wyreżyserowana przez Jacka Zembrzuskiego. Druga to spektakl dyplomowy studentek Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, którą wraz z trzema dyplomantkami w 2003 roku przygotował Wojciech Szelachowski.

Zanim jednak przejdę do właściwej analizy obu dostępnych mi w formie zdigitalizowanej inscenizacji, zajmę się nieco dokładniej samym tekstem, gdyż – jako forma niespotykana i ciekawa – zdecydowanie wymaga on przedstawienia czytelnikowi. Także wypunktowanie najistotniejszych cech tekstu Handkego, pozwoli mi w analizach inscenizacji na odszukanie odpowiedzi na pytania, dlaczego zostały w tak różny sposób zinscenizowane i co mogło spowodować, że reżyserzy zdecydowali się zarówno na wybór tego tekstu, jak i zastosowanej w nim ramy inscenizacyjnej.

Tekst właściwy sztuki poprzedzony jest fragmentem opatrzonym hasłem „Reguły dla aktorów”³⁹. Zjawisko to jest o tyle kuriozalne i warte zwrócenia na nie szczególnej uwagi, że pośród tych właśnie reguł można znaleźć takie, jak: „Słuchać, jak stopniowo wzrasta dudnienie betoniarki po włączeniu jej motoru. [...]. Słuchać *Tell me* Rolling Stonesów. [...]. Oglądać twarz Gary Coopera w filmie *Człowiek z zachodu*.”⁴⁰ Wszystkie reguły dla aktorów mają na celu zarówno uwrażliwienie ich na oglądane ludzkie reakcje, jak i dopasowanie tonu swoich wypowiedzi do naturalnego tonu, jaki towarzyszyłby wypowiedzianiu przeznaczonych dla nich kwestii w sytuacji nieteatralnej. Mają pomóc aktorom – mówcom zyskać pewność prawdziwego mówcy, który wygłasza z przekonaniem swoje orędzie lub kazanie.

Po „Regułach dla aktorów” zostały zamieszczone didaskalia w czystej postaci. Wskazówki teatralne, w jaki sposób zrealizować wyznaczone tekstem zadania oraz osiągnąć zamierzone przez autora cele. Szczególnie ciekawe, a zarazem nietypowe jest dokładne opisanie nie tylko przestrzeni scenicznej, ale przede wszystkim przestrzeni audytorium, zadań dla osób odpowiedzialnych za obsługę widza przed i po spektaklu, a także reguł dla widza, który nieświadomy ich istnienia, może – przy pełnym stosowaniu się do wskazówek autora – zostać poproszony o opuszczenie sali.

Aktorzy dostają w didaskaliach również dokładne wskazówki co do zachowania przed wejściem na scenę, a także dotyczące sposobów tworzenia wyimaginowanej rzeczywistości teatralnej po to, aby widz zasiadający już przed kurtyną do ostatniej chwili pozostawał utwierdzony w przekonaniu, że to, co za chwilę zobaczy, będzie sztuką teatralną, jakiej się spodziewa w swoich tradycyjnych oczekiwaniach i przyzwyczajeniach.

Autor wielokrotnie w didaskaliach podkreśla potrzebę stworzenia „właściwej atmosfery teatralnej”⁴¹. Wszystko, co ma miejsce przed spektaklem, ma być wykonywane dużo bardziej ceremonialnie niż zwykle, jednak nie powinno zawierać w sobie żadnej dodatkowej symboliki. Autor nie zapomina o żadnym, nawet najdrobniejszym szczególe. Mówi o stylowych szeptach bileterów, o starannym bardziej niż zwykle wykonaniu programów, a nawet o sposobie wygaszania świateł na widowni. Wszystko to buduje jego wizję specjalnych przygotowań do odbioru niezwyklej sztuki, z którą za chwilę zostanie skonfrontowany niczego jeszcze nieświadomy widz.

³⁹ Handke, *Publiczność*, 1969, s. 47.

⁴⁰ Tamże, s. 47.

⁴¹ Tamże, s. 48.

Nawet już kiedy aktorzy zjawiają się na scenie, widz nadal ma czuć, że wszystko odbywa się według znanych mu dotychczas konwencji. Aktorzy przechodzą przez scenę w kierunku widzów, jednak wciąż jeszcze udają, że ich nie widzą. Publiczność ma tkwić w iluzji, że aktorzy naprawdę jej nie dostrzegli. Tak naprawdę sztuka ta wymaga od aktorów ogromnych umiejętności tworzenia podwójnej iluzji. Muszą grać, że nie grają, a przy tym grać w przedstawieniu, w którym mają długie, przewrotne, czasem logicznie niespójne role do wygłoszenia.

Przygotowania do spektaklu stanowią w didaskaliach kluczowy punkt. Oczywiście wyimaginowane przygotowania, które służą jedynie utrzymaniu widza w iluzji na temat teatru oraz przedstawienia, które przyszedł zobaczyć. W tekście właściwym nie ma już żadnych wskazówek. Autor daje upust słowom, dla których megafonem są mówcy⁴². Niczym nieprzerwany potok słów wylewa się przez ten megafon autora wprost na widza, od którego oczekiwana jest reakcja, który w odpowiedzi na obrzucenie go obelgami, powinien przynajmniej zastanowić się nad tym, co usłyszał i przeżył. Zaskakującym z punktu widzenia aktora lub reżysera, przyzwyczajonych do pracy z tekstami dramatycznymi w tradycyjnym ujęciu, może być fakt, iż tekst w ogóle nie jest podzielony na role. Jedyna wzmianka na ten temat, jaka pojawia się jeszcze w didaskaliach brzmi: „Kolejność mówiących jest dowolna. Wszyscy mówcy obdarzeni są mniej więcej równą ilością tekstu.”⁴³. Wybór fragmentów tekstu oraz przypisanie ich poszczególnym aktorom – mówcom pozostaje zatem kwestią umowną, decyzją reżysera tudzież samych aktorów, po uprzednich wspólnych konsultacjach i ustaleniach.

Wyraźnie podkreślone jest używanie obraźliwych słów przytoczonych w didaskaliach, jeszcze przed rozpoczęciem właściwego tekstu dramatu. Są to słowa, które w tekście pojawiają się na samym końcu. Tak, jakby na początek aktorzy mieli sobie jeszcze przećwiczyć to jak na koniec z pełną siłą będą obrażać swoją publiczność. Może to być zapowiedź tego, co widzów spotka na koniec, to początkowe ‘wymyślanie’ nie jest jednak bezpośrednio skierowane do nikogo. Dokładnie jest opisany także sposób, w jaki mówcy mają wypowiadać te kwestie. Autorowi bardziej chodzi o pewną harmonię, poprowadzenie linii melodycznej wykrzykiwanych epitetów, aniżeli o samo ich znaczenie. Także fakt, że mają traktować publiczność jako grupę, a nie jako

⁴² por. Handke, *Publiczność*, s. 51.

⁴³ Tamże, s. 48.

poszczególne jednostki podkreślony jest przez wyraźny zakaz spoglądania poszczególnym widzom w oczy.

Krótko opisany został także dopuszczalny sposób poruszania się aktorów. Mają co prawda stać mniej więcej w jednym miejscu sceny, blisko proscenium, jednak mają się poruszać naturalnie, zgodnie z wypowiedzianymi przez siebie kwestiami.

Po wszelkich dokładnie opisanych regułach dla mówców, obsługi teatru, po wskazówkach dotyczących dopuszczalnego ubioru widzów, a także sposobu, w jaki za kurtyną ma powstać iluzja ostatnich przygotowań, następuje tekst właściwy, rozpoczęty – w kontekście wydźwięku całego spektaklu – nieco ironicznie, gdyż pierwsze zdanie brzmi: „Witamy Was serdecznie”⁴⁴. Całe przedstawienie stanowi jednoaktową całość. Nie ma podziału na sceny, z założenia zadaniem aktorów jest nieprzerwanie mówić do publiczności. Podział tekstu na poszczególne akapity może, nie musi jednak wskazywać na podział ról między mówcami. Niektóre akapity są krótkie, jakby urwane, nie przechodzą płynnie w kolejne, nie stanowią także same w sobie spójnej całości. Inne natomiast stanowią dłuższe fragmenty tekstu, skupiające się wokół jakiegoś zagadnienia, spójne w sobie tematycznie, lecz raczej nigdy nie logicznie.

Cały tekst oparty jest na wewnętrznych sprzecznościach, reprezentuje bardzo ciekawą strukturę dialektyczną, opiera się na wprowadzaniu widza w stan zakłopotania. Zazwyczaj, kiedy widzowi wydaje się, że pojął sens wypowiedzi aktora i zyskał jego przychyłność, ten za chwilę sam sobie przeczy, aby ukazać widzowi jego chęć przyjmowania z założenia wszystkiego, co mówi aktor. Tekst Handkego jest w każdym akapicie niezwykle przewrotny w swojej strukturze. Czasem już kolejne zdanie zdecydowanie przeczy temu ledwie wypowiedzianemu. Aktorzy jednak mają za zadanie wymówić z przekonaniem je wszystkie, niezależnie od tego, czy następne przeczą poprzednim.

Całość tekstu charakteryzuje potencjał sceniczny niemalże równy zeru. Być może z tekstu można by wydobyć fragmenty, które dałoby się zainscenizować w sposób tradycyjny, przedstawiając, bądź ilustrując wypowiedziane kwestie, jednak założenie autora jest zupełnie inne. Tekst ma zostać jedynie wypowiedziany, a nie zagrany. W związku z tym autor unika wypowiedzi prowokujących ich inscenizację, a skupia się na dialektycznej strukturze tekstu, co powoduje, że *Publiczność zwymyślana* jest tekstem o bardzo niskim stopniu performatywności. W całym tekście aktorzy zwracają się

⁴⁴ Tamże, s. 49.

bezpośrednio do widzów, nie oczekując od nich żadnej odpowiedzi, a jedynie zalewając ich niepohamowanym potokiem słów.

1.1. *Publiczność z...*, reż. Wojciech Szlachowski

Premiera: 18.05.2003 w Teatrze Szkolnym im. Jana Wilkowskiego w Białymstoku

reżyseria: Wojciech Szlachowski

przekład: Helmut Kajzar

Obsada:

Aleksandra – Aleksandra Wiktoria

Szczygielska

Karolina – Anna Karolina Miłkowska

Renata – Renata Małgorzata Piotrowska

Gościnnie występują:

I CAN VANISH

Czesław Lewicki

Przedstawienie pod tytułem *Publiczność z...* zostało przygotowane pod kierunkiem Wojciecha Szlachowskiego, reżysera Białostockiego Teatru Lalek, a także wykładowcy na Wydziale Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, jako spektakl dyplomowy studentek IV roku tegoż wydziału w 2003 roku. Wydział Sztuki Lalkarskiej swoją siedzibę ma w Białymstoku, zatem także przedstawienie premierowe odbyło się w Teatrze Szkolnym im. Jana Wilkowskiego w Białymstoku.

Spektakl oparty jest na tekście Petera Handkego pod tytułem *Publiczność zwymyślana*. Tytuł białostockiego przedstawienia może sugerować, iż inscenizacja jest adaptacją tekstu, a nie jego wiernym przeniesieniem na scenę. Nie ma w tym jednak nic dziwnego, iż reżyser dobiera dla dość przebrzmiałego już tekstu nowy tytuł tak, aby móc na nim pracować w realiach aktualnych, współczesnych studentkom grającym w spektaklu, a także publiczności, która w tym przypadku odgrywa kluczową rolę.

1.1.1. Rama inscenizacyjna w Publiczności z... Wojciecha Szlachowskiego

Przeanalizowanie zastosowanej ramy inscenizacyjnej w powyższym spektaklu pozwoli wywnioskować, w jaki sposób tekst Petera Handkego został przeniesiony w realia teatru w Polsce ponad 40 lat po jego powstaniu w konkretnym celu oraz w jaki sposób z nadaniem aktualności temu tekstowi radzi sobie reżyser wraz z młodymi adeptkami sztuki aktorskiej.

1.1.2. Scenografia

Przestrzeń sceniczna w teatrze nie jest jasno oddzielona od publiczności. Ani światłem, ani także wysokim proscenium lub też samą odległością od widza. Publiczność siedzi bardzo blisko sceny, mimo że ulokowana jest amfiteatralnie na wprost sceny, to dookoła sceny także są krzesła, co tworzy wrażenie centralizacji przestrzeni dla rozgrywającego się przedstawienia. Widzowie siedzą jednak nie wokół sceny, a przed nią. Dystans między nimi a kurtyną i sceną jest bardzo skrócony, co zostaje wykorzystane także w trakcie trwania przedstawienia.

Na scenie w znajduje się stół oraz kilkanaście składanych krzeseł pozostawionych w nieładzie. Oprócz tego uwagę zwracają duże dwuskrzydłowe drzwi z tyłu sceny, które podczas spektaklu otwierają się kilkakrotnie w jasno w danym momencie określonym celu.

Ze względu na rodzaj sztuki – *Sprechstück* (sztuka mówiona), mnogość stałych elementów scenografii na scenie nie jest wskazana, liczy się bowiem wypowiedany tekst, a nie użyte rekwizyty, kostiumy, czy zastosowana scenografia. Reżyser wprowadza do scenografii własne elementy ramy inscenizacyjnej, które akurat uważa za stosowne i które w danej scenie potrzebne mu są do uzyskania zamierzonego celu. W tekście sztuki bowiem pojawia się jedna, aczkolwiek bardzo wyraźna wzmianka o tym, że scena jest pusta⁴⁵. Oprócz wstępnego obrazu, który budują rozstawione w nieładzie krzesła, stół, a za nimi duże drzwi, oczom widza ukazują się także duże głośniki oraz oparte o ścianę podłączone do nich gitary oraz rozstawiona perkusja, które mogą być zapowiedzią muzyki na żywo. Zatem w odniesieniu do bardzo jednoznacznej wskazówki autora dotyczącej scenografii, reżyser wprowadza wiele różnych

⁴⁵ Tamże, s. 48.

dodatkowych elementów ramy inscenizacyjnej, aby sztuka mogła rozegrać się wedle jego własnej koncepcji.

Fakt, który zasługuje na szczególną uwagę w przypadku tej inscenizacji to niezastosowanie się, a nawet całkowite zlekceważenie przez reżysera odautorskiej wskazówki o braku jakichkolwiek elementów scenograficznych. Dlaczego reżyser stwierdził, iż wzbogacenie tekstu o wybrane przez niego dodatkowe elementy scenografii będzie przydatne i uznał je za zasadne? Odpowiedź na to pytanie może być kluczowa dla zrozumienia analizowanej interpretacji tekstu Handkego.

Stałe elementy scenografii pozostają w trakcie całego przedstawienia niezmiennie. Nie ma ruchomych elementów scenograficznych wprowadzanych podczas przeznaczonych do tego zmian technicznych, które mogłyby budować różne przestrzenie. Wszystkie zmiany scenograficzne na scenie odbywają się bardzo dynamicznie, za sprawą aktorek, podczas trwania przedstawienia, a zatem niejako w trakcie wypowiadania przez nie tekstu. Dotyczą wyłącznie mobilnych elementów scenografii, takich jak stół czy krzesła. Nie są uwarunkowane potrzebą tworzenia nowych fragmentów rzeczywistości scenicznej, ponieważ takie w opisywanej inscenizacji nie istnieją. Sztuka jest przewidziana do odegrania w jednym akcie, bez rekwizytów, scenografii, kostiumów, a zatem zmiany scenografii nie są podyktowane przez wskazówki autora tekstu, a przez potrzebę kreowania przestrzeni inscenizacyjnej oraz ruchu scenicznego przez reżysera.

Można sądzić, iż reżyser wprowadza na scenę wybrane przez siebie elementy scenografii, po to, aby wypełnić rzekomą pustkę, powstałą z pomysłu autora. Sztuka należy bowiem do sztuk wyłącznie mówionych i stosowanie jakichkolwiek elementów scenografii oraz rekwizytów jest sprzeczne z pierwotnym założeniem tekstu. Wygląda na to, że reżyser obawiał się pozostawienia sztuki w jej oryginalnej konwencji, gdyż w dzisiejszym świecie, kiedy prawie nic nie jest w stanie zaszokować widza, mogłaby okazać się dla publiczności po prostu nudna. Zdecydowanie nie mogłaby już w swojej pierwotnej formie spełnić swojej pierwotnej funkcji. We współczesnym teatrze przez ostatnie 40 lat od powstania tekstu Handkego pojawiły się formy dużo skuteczniej wprawiające widza w osłupienie, aniżeli tylko samo obrażaniem jego osoby przy użyciu wyłącznie mówionego tekstu jako medium. Dzisiejszy widz nie potrzebuje również uświadomienia kwestii istotności tekstu w przekazie. Wśród niezwykle mnogości form i środków teatralnego wyrazu, jakimi dysponuje współczesny teatr, tekst mówiony nie musi już dzisiaj działać z taką siłą z jaką miał działać, uświadamiać i prowokować u

Handkego. Dlatego także reżyser decyduje się wprowadzić na scenę nowe – względem oryginalnego tekstu – przedmioty. Z tyłu sceny, po obu stronach drzwi widać fragmenty odsłoniętej ściany. Jak się okazuje w trakcie przedstawienia, są one wykorzystywane jako tablice do zapisywania na nich kredą pojedynczych wypowiedzianych przez aktorki słów. Stają się wtedy dynamiczną wizualizacją słowa mówionego. Kurtyna także jest dynamicznym fragmentem scenografii, powodowana rękami aktorek zasuwa się w momencie, kiedy wypowiedziany tekst dotyczy działania kurtyny na widza.⁴⁶ W trakcie wypowiedzania tego fragmentu tekstu, między jednym a każdym kolejnym zdaniem, zza zasuniętej kurtyny do uszu widzów w zupełnej ciemności dochodzi przeraźliwie hałaśliwy utwór muzyczny grany przez muzyków, którzy wcześniej weszli na scenę i usiedli na ustawionych na niej krzesłach. Poza humorystycznymi akcentami – jak robienie widzom zdjęcia z aparatu ukrytego na scenie podczas mówienia o jawności ich obecności w teatrze, reżyser nie stosuje żadnych mediów audiowizualnych, ani materiałów multimedialnych. Wplata jedynie jako podkład muzyczny do ruchu scenicznego utwór negro spirituals pod tytułem *Wade in the water* w momencie, kiedy aktorki mówią o przewadze siedzenia nad stanem widzów, jaką dzięki siedzeniu zyskuje docieranie do widza przedstawianych treści⁴⁷. Oprócz tego oprawa muzyczna pojawia się pod postacią hałaśliwych dźwięków dochodzących do widzów zza kurtyny w powyżej wspomnianym fragmencie o oddziaływaniu kurtyny, a także w dwóch innych momentach tworząc tło. Najpierw podczas obrazu, w którym aktorki po raz pierwszy nie poruszają się, nie korzystają z rekwizytów i niczego nie ilustrują swoimi osobami, a jedynie wypowiadają tekst sztuki. Potem natomiast, po raz ostatni, w końcowej scenie, jako podkład muzyczny potęgujący napięcie podczas wypowiedzania obelg pod adresem widzów.

Światło na scenie również nie pozostaje bez znaczenia. Wbrew wskazówkom autora⁴⁸ reżyser tworzy przy użyciu odpowiedniego światła obrazy, które bez operowania nim nie mogłyby zaistnieć. Korzysta także z możliwości całkowitego

⁴⁶ „[...] Jeśli kurtyna jest opuszczona, doznajecie lęku przestrzeni. Nie macie wtedy żadnego punktu o obserwowania. Czujecie się osaczeni. Czujecie się okrążeni. Podniesienie kurtyny usuwa wasz lęk przestrzeni. Dlatego robi wam się trochę lżej. Możecie patrzeć. Macie wolny widok. Jesteście uwolnieni. [...]” Tamże, s. 54.

⁴⁷ „[...] Na stojąco można łatwiej dogadywać. Zgodnie z anatomią ciała docinki z pozycji stojącej byłyby dowcipniejsze. Moglibyście łatwiej zaciskać pięści. Wasz duch przekory mógłby się łatwiej uzewnętrznić. Mielibyście większą swobodę ruchów. Bylibyście gorzej wychowani. [...]” Tamże, s. 55.

⁴⁸ „[...] światło rozjaśnia się na scenie i na widowni. Światło tu i tam jest prawie równe, nie razi w oczy. Światło jest zwykłe, takie, jakie daje się zwykle po przedstawieniu. Oświetlenie na scenie i na widowni pozostaje w czasie całego przedstawienia niezmienione.” Tamże, s. 48.

wygaszenia sceny, nie dla odbycia zmian technicznych, bo takie w tym spektaklu nie mają miejsca, a dla efektu zaskoczenia widza. Czasem światło wyznacza przestrzeń sceniczną skoncentrowaną wokół stołu na środku sceny, a czasem rozświetlając widownię, przenosi ją także wśród widzów.

1.1.3. Kostiumy

W kwestii kostiumów reżyser nie mógł mieć żadnych trudności z doбором odpowiednich kostiumów względem wierności tekstowi, ponieważ jedyną wyraźną wzmianką na ich temat jest „[...] mówcy, dowolnie ubrani, podchodzą do przodu [...]”.⁴⁹ Zatem każdy strój, jaki mogliby mieć na sobie potencjalni aktorzy tego przedstawienia nie byłby sprzeczny ze wskazówką zawartą w tekście.

Aktorki biorące udział w przedstawieniu ubrane są w sposób dość luźny, nieoficjalny, codzienny. Wyglądają tak, jakby niedawno przyszły na próbę tego przedstawienia, a nie na jego premierę. Wszystko to odnosi się jednak do tradycyjnego spojrzenia na teatr, gdzie stroje aktorów, chociażby nawet miały być zbliżone do ubiorów publiczności, dając tym samym do zrozumienia, że fabuła rozgrywa się we współczesnej widzowi rzeczywistości, pozostają jednak kostiumami. W wypadku aktorek obecnych na scenie nie odniesiemy takiego wrażenia.

Ubrane są dość podobnie, każda ma luźne spodnie i zapinaną górną część garderoby. Jako że pierwotnie aktorzy mieli być tylko „wypowiadaczami” tekstu, jego nośnikami, a ich indywidualność nie miała mieć dla całości żadnego znaczenia, ubiór wszystkich aktorek podyktowany jest jednym schematem. Aby widz mógł rozróżnić je między sobą, ich spodnie mają trzy różne kolory. Jedna z aktorek nosi czerwone, inna białe, a kolejna czarne. Nie sądzę aby kolory, czy też stroje w ogóle niosły ze sobą jakiegokolwiek symboliczne znaczenie. Szczególnie, że analizę opieram na nagraniu jednego z wystawianych przedstawień, a według dostępnych materiałów mogę stwierdzić, iż w innym przedstawieniu aktorki były ubrane zupełnie inaczej, bez rozróżnienia kolorów czy krojów. Schemat pozostał jednak ten sam – spodnie, być może zbliżające aktorki do męskich postaci (w tekście nigdzie nie pada wzmianka, czy osoby występujące mają być mężczyznami czy też kobietami, jednak przez zwyczajowe użycie rzeczownika rodzaju męskiego na określenie ogólnej roli pełnionej przez danego człowieka, tekst z góry zakłada, że to mężczyźni) oraz rozpinana górną część garderoby

⁴⁹ Tamże, s. 48.

– bluza, żakiet, marynarka lub lekka kurtka. Można założyć, że aktorki występują we własnych ubraniach, które znają i noszą na co dzień.

W swoich strojach aktorki czują się swobodnie, dzięki temu w ogóle nie zwracają uwagi na ubiór, umieją się z nim naturalnie obchodzić, nie wadzi im w żadnym momencie. Dowolnie zdejmują i zakładają swoje wierzchnie okrycia, aby nimi rzucać w złości o podłogę, czy też humorystycznie podkreślać zalotnym odkrywaniem ramion fragmenty wypowiedzanego tekstu, wykorzystując tym samym swoje kostiumy niekiedy jako rekwizyty dla podkreślenia aktualnej sytuacji na scenie.

1.1.4. Rekwizyty

Podczas całej sztuki wystawionej – zgodnie z tym, co zapisał autor – w jednym akcie, na szczególną uwagę zasługują bardzo liczne rekwizyty. Niektóre z nich sprawiają wrażenie zapełniania przestrzeni scenicznej, nie stanowią symboli odnoszonych do tekstu, ani też jego ilustracji czy wizualizacji. Są to elementy dodatkowe, wychodzące poza tekst oraz poza jego inscenizację. Niektóre jednak można odczytać jako bezpośrednią ilustrację wypowiedzanego tekstu, która zgodnie z założeniem autora nie była ani potrzebna ani też wskazana.

Pierwszym z rekwizytów, który słyhać jeszcze zanim otworzy się kurtyna jest tykający metronom. Wskazuje na upływający czas, nieubłagane wybija takt rzeczywiście jeszcze nierozpoczętemu przedstawieniu, a tym samym także życiu wszystkich obecnych w teatrze – zarówno aktorów jak i publiczności. Również w tym przypadku reżyser nie zastosował się do wskazówek autora. Zamiast odgłosów zza kurtyny sugerujących ostatnie przygotowania przed otwarciem kurtyny słyhać tykanie metronomu.

W trakcie spektaklu aktorki wielokrotnie podkreślają, że czas przedstawienia nie jest czasem wyabstrahowanym z rzeczywistości, że płynie tak samo w przestrzeni scenicznej jak i poza nią. Dają dowody tego, iż na zewnątrz czas płynie tak samo, jak i wewnątrz teatru. Otwierają drzwi za sceną, za którymi jest dość ruchliwa ulica, po której jeżdżą samochody, łączą w ten sposób rzeczywistość teatralną i zewnętrzną, aby przekonać widza, iż to co ogląda nie jest niczym udawanym, nieprawdziwym, odciętym od rzeczywistego świata i czasu.

Obok ustawionego na stole metronomu leży duży biały kwiat, zapewne lilia. Można by zacząć się zastanawiać, po co koło symbolu upływającego czasu symbol

niewinności, czystości lub też kwiat kojarzony w polskiej kulturze z ostatnim pożegnaniem. Niepotrzebnie. Dopiero w jednej z kolejnych scen ujawnia się w trwającym kilkanaście sekund fragmencie sens umieszczenia kwiatu na stole. Kiedy jedna z aktorek mówi o procesach zachodzących w ciele człowieka, po wymienieniu kilku innych czynności, stanów lub zjawisk, przechodzi do wężu⁵⁰. Tu kwiat służy przez chwilę jako rekwizyt podkreślający czynność wąchania. Na moment aktorka nachyla się nad nim i wącha, ilustrując tym samym wypowiedziane przez siebie słowa opisujące czynność, którą jednocześnie wykonuje.

Mówiąc o rozpaleniu wewnętrznego ognia, jedna z aktorek sięga po paczkę papierosów i zachęcająco wyciąga ją kilkakrotnie w kierunku publiczności. Druga, kiedy mówi o tym, że publiczność nie jest przecież skazana na przyglądanie się, otwiera drzwi i gestem zachęca do opuszczenia Sali. Jeden z widzów podnosi się, przemierza scenę aż do drzwi i jednak rezygnuje z wyjścia. W tym czasie jednak z zewnątrz wchodzi korzystając z otwartych drzwi dwie nieobecne dotąd osoby. Jak się później okazuje są to muzycy, którzy grają na rozstawionych na scenie instrumentach. Zatem znowu wbrew założeniom tekstu sztuki poruszenie publiczności następuje nie samoczynnie a w sposób wyreżyserowany w konkretnym momencie sztuki oraz w konkretnym celu. Do fragmentu o zapieraniu dechu w piersiach jedna z aktorek zapala papierosa, tworzy tym samym humorystyczne tło dla wypowiedzanych słów. Także wśród widzów wywołuje to krótki śmiech. kolejnym rekwizytem, który może budzić zaciekawienie lub zdziwienie jest rower, na który jedna z aktorek wsiada, po tym, jak druga otworzyła drzwi i z radosnym okrzykiem znika ze sceny i wyjeżdża na ulicę. Znow można by zadać pytanie: po co rower? Skąd pomysł na tak nietypowy rekwizyt w mówionej sztuce? Nic prostszego – otóż po pizzę do pobliskiej pizzerii zdecydowanie szybciej jedzie się rowerem, aniżeli idzie piechotą. Rower nie ma tu innej symbolicznej funkcji jak uświadomienie widzowi (oczywiście w sposób uprzednio wyreżyserowany), że to, co dzieje się na scenie jest dziełem przypadku, ma bezpośrednie połączenie ze światem zewnętrznym i nie odbywa się według wcześniej zaplanowanego szkicu ani schematu. Także ulica, na którą pozostają otwarte drzwi po tym, jak wyjeżdża przez nie rower, staje się rekwizytem podkreślającym moment słuchania. Aktorka po tym jak inscenizuje wąchanie wąchaniem kwiatu, nadstawia ucha na dźwięki dobiegające z ulicy przez otwarte drzwi. Teatralnym gestem przykładą dłoń do ucha i słucha. Inna

⁵⁰ „Czas przechodzi, podczas my i wy oddychamy, podczas gdy nasze włosy rosną, podczas gdy wydzielamy pot, podczas gdy wąchamy, podczas gdy słuchamy.” Tamże, s. 54.

aktorka po chwili bierze butelkę wody, popija i na znak tego, co mówi – że niczego nie można powtórzyć i że wszystko bezpowrotnie staje się przeszłością⁵¹ wylewa trochę wody na deski sceny. Faktycznie, nie można już tego cofnąć. Stało się.

Dalsza część inscenizacji oparta na jedzeniu przyniesionej z zewnętrznego świata pizzy zmierza do jednego momentu, do wypowiedzenia jednego słowa z tekstu. Można to jednak wywnioskować dopiero, kiedy owo słowo padnie z ust wypełnionych pizzą. Po dość długo trwającej scenie, w której aktorki nieprzerwanie zjadają się pizzą, w której także stawiają nawet przed widzami na ładnie przystrojonym krześle talerz z kawałkiem pizzy oraz sztucę, niby zapraszając widzów do wspólnego jedzenia, jednak po chwili namysłu odsuwają krzesło z talerzem od widza do siebie, w dwóch oddzielonych od siebie częściach pada zdanie – „wasze oczy łakną...przestrzeni!”⁵². Dla uzasadnienia całej sceny z pizzą najwyraźniej podkreślonym elementem wypowiedzi jest słowo „łakną”, które w tekście nie ma nic wspólnego z łaknieniem, głodem czy też jedzeniem, natomiast w inscenizacji zostaje oddane w sposób dosłowny, można zaryzykować stwierdzenie, że nawet nieco – celowo – przerysowany.

Nawet kurtyna staje się na chwilę rekwizytem potrzebnym do wypowiedzenia słów o niej właśnie. Jej zasuwanie i odsuwanie ilustruje słowa jednej z aktorek o wpływie zasuwania i rozsuwania kurtyny na widza. Daje mu bezpośrednio odczuć sens wypowiedzianych przez nią słów. Odczuć, a także zweryfikować względem własnych wrażeń, które rodzą się w nim w danej chwili.

W całym przedstawieniu wciąż obecnymi rekwizytami są krzesła; przesuwane, przestawiane, służące do wdrapywania się na stół, do wchodzenia na nie dla zmiany perspektywy w danym momencie, jak również do tworzenia mównicy na stole. W różnych konfiguracjach mają różne zadania i funkcje.

Oprócz zwykłych krzeseł w momencie, kiedy aktorki mówią o uświadamianiu sobie upływającego czasu, jedna z nich wjeżdża na scenę na wózku inwalidzkim. Tak, jakby chciała dla zilustrowania wypowiedzanego tekstu dodać element podkreślający upływ czasu i potencjalnie rodzące się z nim ułomności ludzkiego ciała.

⁵¹ „Nie możemy niczego powtórzyć. Czas już przeszedł. Czas jest niepowtarzalny. Każde okamgnienie należy do historii. Każde wasze mrugnięcie jest historycznym mrugnięciem.” Tamże ,s. 54.

⁵² Tamże, s. 54.

Podczas mówienia o występach błaznów⁵³, wszystkie trzy aktorki mają na nosy nałożone czerwone nosy klaunów. Mówią o tym, że w teatrze wszystko coś symbolizuje, a nosy klaunów, jako teatralne rekwizyty, podkreślają tę właściwość teatru.

Ostatnim rekwizytem wprowadzonym do sztuki są mikrofony. Kiedy zaczyna się wreszcie ostatnie, właściwe wymyślanie publiczności, aktorki siedzą na krzesłach na pustej scenie z mikrofonami w dłoniach. Mają widzom coś ważnego do przekazania. Mikrofony, dotąd nieużywane w całym spektaklu, zmuszają widza do słuchania, podkreślają jednocześnie, że to, co widz usłyszy, jest istotniejsze niż wszystko wypowiedziane dotychczas. Cała sztuka dąży zatem do finalnego wymyślenia publiczności, które w przypadku tej inscenizacji podkreślone jest użyciem mikrofonu dla i tak nerwowo i wściekle rozkrzyczanych głosów.

W przeciwieństwie do reżysera Handke nie tylko nie wprowadza na scenę żadnych rekwizytów, on także nie zaleca używania niczego, co w jakikolwiek sposób miałoby symbolizować, ilustrować, czy inscenizować wypowiedziane słowa. Tekst jest w tej sztuce najważniejszy. Szelachowski na przekór autorowi robi rzecz zupełnie odwrotną – każdy najdrobniejszy szczegół podkreśla scenicznym odpowiednikiem tekstu, symbolem w postaci rekwizytu. Dlatego też rekwizyty odgrywają w tej inscenizacji sztuki mówionej tak istotną rolę. Wbrew zaleceniom autora reżyser opiera swoją inscenizację na symbolicznych gestach i rekwizytach. Niejako przeczy idei autora. Robi to z dwóch potencjalnych pobudek – pierwsza to chęć przeniesienia sztuki w realia, w których widz nauczony jest odbierania obrazów, a słowo mówione gra dla niego drugorzędną rolę. Drugą natomiast może być chęć sprzeciwu wobec idei sztuki mówionej jako zaprzeczenia teatru i zamiar podkreślenia faktu, że tworzenie sztuki teatralnej to nie tylko tekst, ale także mnóstwo drobnych i większych elementów ramy inscenizacyjnej, których Szelachowski nie obawia się wprowadzić na scenę, wiedząc, że niektóre z nim mogą prowokować, budzić śmiech lub być dla widza w pierwszej chwili niezrozumiałymi.

⁵³ „[...] Nawet dowcipy błaznów miały na tych deskach większe znaczenie. Zawsze miały „drugie dno”. [...] Nawet to, co udawało, że nic nie wyraża, coś wyrażało. Ponieważ wszystko, co dzieje się w teatrze, coś wyraża. [...]”. Tamże, s. 58.

1.1.5. Aktor – rola

Pierwszą niezgodnością z tekstem, jaka pojawia się w inscenizacji jest ilość występujących aktorów⁵⁴. Na scenie znajdują się bowiem trzy aktorki, a nie – jak wyraźnie zostało zaznaczone w tekście – czterech mówców. Przyczyna jest raczej prozaiczna – jako, że inscenizacja *Publiczność z...* jest spektaklem dyplomowym, są to trzy dyplomantki akurat kończące studia, a nie jest to reżyserski zabieg godzący w zgodność z tekstem, czy też będący symbolicznym zabiegiem, mającym wnieść do sztuki coś szczególnego.

Tekst w swojej specyfice nie jest podzielony na role, a jedynie istnieje w nim wzmianka, że mówcy dzielą się tekstem – w miarę możliwości – po równo. Zatem wprowadzenie na scenę trzech zamiast czterech postaci nie odgrywa w przypadku tego tekstu znamiennej roli.

Aktorki ze względu na nietypową formę sztuki mają także dość niezwykle zadanie do wykonania. Ciężko określić, czy jest to zadanie trudne, czy też przez ciągłe tworzenie dystansu do mówionego tekstu zostaje ono aktorkom ułatwione.

Struktura i forma tekstu wymaga bowiem skrócenia definicji teatru proponowanej przez Erikę Fischer-Lichte do X zostaje przedstawione z zaniedbaniem A podczas, gdy S patrzy, lub A nie przedstawia X, a pozostaje sobą – zaznaczonym w tekście Handkego mówcą – podczas, gdy S patrzy.

Takie potraktowanie tekstu Handkego jest naturalnie jedynie uproszczeniem. Przez to jednak, że tekst jest mimo wszystko tekstem dramatycznym, przeznaczonym do prezentowania na scenie, wymagającym od aktorek nauczenia się określonych ról mówionych oraz przeznaczonego dla nich ruchu scenicznego, definicja pozostaje nienaruszona, zatem A przedstawia X, podczas gdy S patrzy, a jedynie sama struktura sztuki wymaga od aktora zdystansowania się do tekstu na tyle, aby widz (S) uznał, że prezentowana rola (X), jest równoznaczna z mówcą (A).

Jego rolą pozostaje wywarcie na widzu wrażenia, że wszystko, co ma miejsce na scenie jest naturalną sytuacją z życia osób, które znajdują się na scenie, w rzeczywistości są aktorami, ale w określonym ramami przedstawienia czasie nie mają do zaprezentowania widzowi ani żadnej historii, ani tym bardziej określonej fabuły.

Wszystkie trzy występujące na scenie postaci faktycznie odgrywają swoje role tak, że widz może momentami odnieść wrażenie, iż przygląda się scenom z ich życia.

⁵⁴ „Z tyłu sceny idzie do przodu czterech mówców.” Tamże, s. 48.

Ich głównym zadaniem jest bowiem zagranie 'niegrania'. Jest to niewątpliwie ciekawe i raczej niełatwe do zrealizowania wyzwanie, postawione przez Wojciecha Szlachowskiego przed dyplomantkami Akademii Teatralnej, z którym jednak pod jego kierunkiem i dzięki jego wskazówkom finalnie są w stanie oddać założenia tekstu z uwzględnieniem wizji reżysera. Bywają przy tym także bardzo dowcipne i korzystają z niuansów tekstu, aby odpowiednio interpretując wypowiadane słowa rozbawić widza.

Wbrew oryginalnemu tekstowi sztuka nasycona jest ruchem scenicznym, aktorsko przerysowanym, sceniczno-teatralnym momentami zbliżonym do sztuki mimu. Aktorki nie unikają kontaktu z widzem, także bezpośredniego. Wkraczają w przestrzeń audytorium, mówią zza pleców widza, przebiegają między rzędami w celu obudzenia widzów, poprzez zaskakujące potrząsanie nimi. Jedna z nich podchodzi do widza i kładzie jego rękę na sercu, aby mógł poczuć jego bicie, po to, aby uświadomił sobie swoją obecność⁵⁵ i zrozumiał, że to co widzi, to nie udawanego, a fragment rzeczywistości, która faktycznie istnieje w danym momencie.

1.1.6. Publiczność

Niewątpliwie najważniejszy element całego przedstawienia, bez którego nie miałyby ono prawa zaistnieć. Jest jednocześnie głównym i bezpośrednim adresatem tekstu, także uzasadnieniem dla istnienia tekstu oraz najważniejszym elementem ramy inscenizacyjnej. Usytuowana klasycznie siedzi naprzeciw sceny, na której rozgrywa się większość scen. Przestrzenie między rzędami nie są zbyt szerokie, zatem w chwilach, kiedy aktorki przeciskają się między nimi z impetem, widz ma z nimi bezpośredni kontakt. Takie również jest główne założenie tych scen – aby widz uświadomił sobie prawdziwość istnienia aktora jako człowieka oraz swoją obecność podczas percepcowania wypowiadanych bezpośrednio do niego słów, czy też wyzwisk pod jego adresem.

Szelachowski celowo pozbawia tekst fragmentów, które wyraźnie nie pasują do polskiej rzeczywistości, lub takich, które mogłyby w naszych warunkach wzbudzić kontrowersje jeszcze większe niż w warunkach niemieckojęzycznych oraz wywołać pokąsniejszą sensację. Ze względu na pamięć historyczną oraz brak adekwatności do polskich realiów reżyser odebrał aktorkom takie obelgi kierowane do widzów, jak: „wy

⁵⁵ „Nasze uderzenia serca nie oznaczają innych uderzeń serca. [...]”. Tamże, s. 58.

– bandyci z kacetów”⁵⁶ czy też „wy – nazistowskie świnie”⁵⁷. Oprócz tego usunął z tekstu jeszcze inne fragmenty, które mogłyby w dzisiejszej rzeczywistości odbić się wśród polskiej opinii publicznej echem oburzenia. Samo potrząsanie widzami, krzyczenie na nich i do nich, a także używanie w stosunku do nich niewybrednych epitetów może wśród dzisiejszych odbiorców budzić sprzeciw.

Publiczność obecna w teatrze wydała się jednak bardziej zaciekawiona niż oburzona. Nikt nie opuścił Sali przed czasem, nikt nie wyraził swojego sprzeciwu. Wszyscy albo pozostali w konwencji aktor – widz i dlatego nie odważyli się na wyrażenie swojego sprzeciwu, albo ich zaciekawienie przerosło oburzenie i zamiast rzeczywiście poczuć się obrażonymi chcieli zobaczyć, co jeszcze może wydarzyć się w tak nietypowej, dosyć rzadko granej, a więc nieznannej sztuce.

Zdecydowanie można stwierdzić, iż wszyscy na widowni byli zaskoczeni bezpośredniością aktorek, niespodzowaną ich własnym pomysłem, a pokierowaną interpretacją wypowiadanego tekstu.

1.1.7. Wnioski

Tekst, który miał być sztuką samą w sobie, medium dla przekazu niepotrzebującym dodatkowych symboli, stał się dziś – za sprawą Wojciecha Szlachowskiego – jednym z elementów ramy inscenizacyjnej w spektaklu obfitującym w bardzo dynamiczny ruch sceniczny oraz niezapisane w tekście rekwizyty, pokazujące, że interpretując tekst można w czasie jego wypowiadania używać dowolnych rekwizytów, a i tak nabierze on sensu, jeśli zostanie odpowiednio zinterpretowany podczas aktu mówienia. Być może w ten właśnie sposób reżyser chciał wskazać na fakt, iż to właśnie jednak wypowiadane słowo waży najwięcej pośród innych elementów ramy inscenizacyjnej.

Dlaczego zatem wybrał te, a nie inne elementy ramy inscenizacyjnej, między innymi liczne rekwizyty, które nie zostały wymienione w tekście? Jak odnieść do tekstu dobór ubioru aktorek w kontekście uwspółcześnienia tekstu i czy wpływ na jego odbiór ma zastosowanie nowowprowadzonych elementów muzycznych niezapisanych w tekście?

⁵⁶ Tamże, s. 61.

⁵⁷ Tamże, s. 61.

Można zauważyć, że reżyser w sposób jawny i zamierzony nie korzysta i nie stosuje się do wskazówek autora. Wykorzystuje dostępne mu elementy ramy inscenizacyjnej, aby osiągnąć obraz kreowany przez siebie jedynie na bazie tekstu, który stanowi dla niego punkt wyjścia. Tekst traci swoją wyjściową ideę, w imię której miał być wystawiany na rzecz wykorzystywania dostępnych środków teatralnego wyrazu, włączając w nie teatralnie przerysowany ruch sceniczny, elementy sztuki mimu, performance'u oraz

Można jednak także stwierdzić, że mimo lekceważenia wskazówek autora, tekst został przedstawiony z użyciem dostępnych w teatrze elementów ramy inscenizacyjnej, ale nie stracił swojego ogólnego prześmiewczo-manifestacyjnego ducha. Mnogość zastosowanych środków teatralnego wyrazu nie przykryła tekstu, nie przytłoczyła go, a jedynie pokazała, że teatr dziś nie musi godzić się z postulatami manifestu sprzed ponad czterdziestu lat.

1.2. *Publiczność zwymyślana*, reż. Jacek Zembrzuski

Premiera: 16.11.1994 na Dużej Scenie w Teatrze Powszechnym im. Jana Kochanowskiego w Radomiu

reżyseria: Jacek Zembrzuski

przekład: Helmut Kajzar

fortepian: Konstantin Ivlev

asystent: Beata Rynkiewicz

Obsada:

Ireneusz Dybliński

Dariusz Kowalski

Jarosław Rabenda

Zdzisław Sobociński

Przedstawienie *Publiczność zwymyślana* w Teatrze Powszechnym w Radomiu jest pierwszym, które obejmują ramy czasowe właściwe mojej pracy. Zostało przygotowane w 1994 roku przez Jacka Zembrzuskiego. Jest zatem także w ogóle pierwszym z wybranych przeze mnie, które zakwalifikowały się do zbioru przedstawień które poddaję analizie. Jacek Zembrzuski jest reżyserem z bardzo obszernym doświadczeniem. W całej swej twórczości hołduje założeniom, które towarzyszyły Handkemu, podczas tworzenia *Publiczności zwymyślanej*, jako manifestu. O sobie mówi: „Ja sam jestem z teatru, z którego się wychodziło na ulicę, żeby zmieniać świat –

w praktyce”⁵⁸. Przygotowywał sztuki na polskie, ale także i na zagraniczne sceny, nie tylko w roli reżysera, także jako scenograf. Swoją wiedzę i doświadczeniem dzieli się adeptami sztuki teatralnej na uczelniach wyższych w Łodzi, Poznaniu i Warszawie.

Jego inscenizacja *Publiczności zwymyślanej* w Teatrze Powszechnym w Radomiu mierzy się z pytaniem, czy tekst, który czterdzieści lat wcześniej był aktualny wobec ówczesnej kultury, może nadal poruszać. Czy bez politycznego i ideologicznego kontekstu, w jakim powstał nadal może tak samo poruszać publiczność?

1.2.1. Rama inscenizacyjna w *Publiczności zwymyślanej* Jacka Zembrzuskiego

Tekst Handkego z założenia nie przewiduje ani scenografii, ani kostiumów, ani także charakteryzacji. Nie znaczy to jednak, że pozbawiony jest ramy inscenizacyjnej. Wręcz przeciwnie. To właśnie między innymi w gestach, sposobie mówienia, zastosowanym świetle, czy ruchu scenicznym można zaobserwować, jak reżyser odniósł się do tekstu, ile z niego zachował w niezmienionej formie, co zostało przetransponowane i w jaki sposób na warunki polskie, a co pozostało niezmienione dając świadectwo jego oryginalnemu pochodzeniu i wydźwiękowi.

1.2.2. Scenografia

Wedle założeń tekstu scena podczas całego przedstawienia jest pusta⁵⁹. Nie pojawiają się na niej żadne elementy scenografii. Reżyser nie do końca respektuje tę wskazówkę. Początkowo, owszem, po części zgodnie z tekstem, kurtyna podnosi się na chwilę ukazując oświetlonych punktowo czterech mówców, którzy jeszcze nie widzą publiczności i próbują swoje wystudiowane gesty⁶⁰. Nie odzywają się wcale, tylko wygłaszają bezgłośnie rozbawionym widzom. Także warunek sprawienia iluzji, że za kulisami trwają gorączkowe przygotowania, które z założenia mają dotrzeć do widza zostaje spełniony. Kurtyna unosi się bowiem odrobinę ukazując nogi przebiegającej za nią postaci, która niesie jakiś fragment dekoracji. Jednak po tym, jak mówcy na chwilę ukazali się publiczności kurtyna opada, rozlegają się brawa i po ponownym otwarciu

⁵⁸ Zembrzusi, Jacek: <http://jacekrzysztof.blog.onet.pl>. Stan na 07.04.2012.

⁵⁹ „Scena została odsłonięta. Z tyłu sceny idzie do przodu czterech mówców. Na ich drodze nie stoi żaden przedmiot. Scena jest pusta.” Handke, *Publiczność*, 1969, s. 48.

⁶⁰ „W żadnym razie nie biorą publiczności pod uwagę. Mówcy jeszcze jej nie dostrzegli” tamże, s. 48.

kurtyny na scenę wjeżdża fortepian, przy którym, uprzednio się kłaniając, zasiada odświętnie ubrany Konstantin Ivlev. Za fortepianem, w ciemnej przestrzeni tła rozpostarty jest fragment jasnego płótna, na którym widnieje żółto podświetlony kwadrat, co przywodzi na myśl teatr cieni. Muzyk rozkłada nuty i przystępuje do wykonania utworu autorstwa Johna Cage'a pod tytułem *4'33*, który polega na odegraniu czterech minut i trzydziestu trzech sekund ciszy. Jest to pierwsza prowokacja reżysera jaka ma miejsce na scenie. Fortepian wraz z muzykiem wyjeżdża, zapalają się światła, a na scenę wkracza czterech mówców, którzy kłaniają się publiczności i zaczynają mówić.

Na scenie, oprócz fortepianu, który już zniknął, do końca spektaklu nie pojawia się żaden nowy element scenografii. Przestrzeń sceniczną ograniczają oświetlone kulisy, rozciągnięty czarny horyzont oraz krawędź sceny, która w późniejszych scenach służy aktorom do siedzenia, na niej bliżej publiczności.

W całym spektaklu, zgodnie z tekstem⁶¹, nie pojawiają się żadne rekwizyty, gdyż ze względu na dialektyczną strukturę tekstu nie zachodzi taka potrzeba.

1.2.3. Światło

Mimo słów aktorów o braku jakiejkolwiek funkcji światła⁶², od początku pełni ono różne role. W pierwszej scenie, w której pojawiają się jeszcze nic nie mówiący aktorzy jest ich środkiem transportu na scenę. Pojawiają się znikąd, jedynie słupy światła, w których stoją, sprawiają wrażenie, jakby przybyli wraz z nimi z powietrza na scenę. Także tworząc iluzję teatru cieni spełnia funkcję transportującą muzyka na scenę, gdyż również on pojawia się przy fortepianie właśnie za sprawą światła.

W późniejszych scenach jednak faktycznie służy już tylko jednostajnemu zagwarantowaniu widoczności.

1.2.4. Kostiumy

⁶¹ „Ta scena jest pusta, ponieważ przedmioty by nam przeszkadzały. Ta scena jest pusta, ponieważ nie potrzebujemy rekwizytów. Ta scena niczego nie symbolizuje.” Tamże, s. 50

⁶² „To światło, które nas oświetla, nic nie oznacza.” Tamże, s. 51

Wszyscy czterej mówcy są podobnie do siebie ubrani. Każdy z nich ma wizytowe buty, czarne spodnie i dwurzędową czarną marynarkę. Od siebie odróżnia ich tylko element garderoby, który mają pod marynarką. Dwóch z nich ma na sobie golfy – jeden czarny, drugi szary, a dwóch pozostałych jasne koszule, z czego jeden dodatkowo ma jeszcze pod marynarką zapiętą kamizelkę. Jednak stroje mówców, zgodnie z tekstem, nie odgrywają żadnej roli⁶³. Są oni po prostu ze względu na wystąpienie przed szerszą publicznością elegancko ubrani, każdy z nich nieco inaczej, jednak wszyscy razem, tak jak to zaznacza autor w wypowiedzianym przez nich tekście wobec widzów, także tworzą pewien wzór⁶⁴.

1.2.5. Aktor – rola

Najważniejszym aspektem poniższej analizy jest płaszczyzna aktor – rola, ponieważ – przewrotnie ze strony autora – role mają nie występować w opisywanym dramacie. Mówcy mają być sobą, mają stanowić jedynie medium dla wygłoszenia myśli autora, z którym – jak podkreślają – nie muszą się zgadzać.

Mówcy stosunkowo równo zostali obdzieleni przez reżysera tekstem, który mają wygłosić. Handke nie dzieli tekstu na role, zaznacza jedynie, że każdy z nich ma mieć do wygłoszenia podobną ilość tekstu. Jednak kto, kiedy i jaki fragment tekstu ma powiedzieć pozostaje w gestii reżysera.

Podczas gdy grają, sprawiają wrażenie naturalnego mówienia, nie powstaje odczucie, jakby recytowali wyuczone monologi. Wygłaszany przez nich tekst stanowi jedną całość, którą umiejętnie i płynnie sobie przekazują. Każdy z nich mówi, podczas, kiedy reszta wydaje się uważnie go słuchać, po to, aby za chwilę móc odnosząc się do słów poprzednika samodzielnie się wypowiedzieć.

Głównym zadaniem aktorów jest wypowiadanie tekstu w ten sposób, aby widz zyskiwał iluzję, że postaci na scenie faktycznie nie odgrywają żadnych ról, a jedynie są tam po to, aby podzielić się z widzem tym, co mają do powiedzenia, a zatem jednocześnie tym, co publiczności chciał przekazać sam autor. Zawężona zostaje także rola reżysera, który decydując się na zgodność z autorem w kwestii scenografii, rekwizytów i kostiumów, a zatem przyjmując jego konwencję, pozostaje twórcą wizji

⁶³ „Także ubrania, które mamy na sobie nie są ważne.” Tamże, s. 51.

⁶⁴ „Jesteście ornamentem. [...] Twórzcie deseń.” Tamże, s. 52.

opartej na gestach i ruchu scenicznym oraz na elementach ramy inscenizacyjnej, które sam zdecyduje się włączyć do przedstawienia, aby uzupełnić tekst o własną wizję.

Ruch sceniczny w przypadku analizowanej inscenizacji odgrywa dość znaczną rolę, ponieważ obok wypowiadanych słów, stanowi jeden z niewielu środków wyrazu służących przekazaniu treści zawartych w tekście, jakie reżyser pozostawia sobie do dyspozycji. Konfiguracje, w jakich w poszczególnych scenach ustawiają się aktorzy zazwyczaj nie mają większego znaczenia, jednak ze względu na ruch sceniczny inscenizacja podzielona jest na trzy większe części, połączone jednocześnie ze sposobem wypowiadania tekstu.

W pierwszej z nich aktorzy stoją dość luźno rozstawieni na scenie, a zawsze jeden z nich – aktualnie mówiący, jest wyeksponowany z przodu, natomiast pozostali pozostają nieco z tyłu. Jest to część, w której każda wypowiedź stanowi pewną zamkniętą całość, której reszta mówców przysłuchuje się w uwagę.

W kolejnej części mówcy stoją w jednym rzędzie z tyłu sceny. Wymieniają się krótkimi, urywanymi zdawkowymi wypowiedziami na temat publiczności po to, aby dochodząc do wniosku, że publiczność czyni ich obojętnymi, symbolicznie odwrócić się od niej i odejść w kierunku horyzontu. Potem znów wracają i luźno ustawiają się na scenie tworząc dwie grupy – z przodu i z tyłu sceny.

Im bliżej aktorzy zbliżają się z bezpośredniością tekstu do widzów, tym bliżej nich są także fizycznie, dochodząc aż do krawędzi sceny, na której na chwilę przysiadają, aby prawie pomówić z widzami. Jednak mimo wszystko nie dochodzi do dialogu. Tracąc nadzieję, że widzowie będą w stanie podążać za ich wskazówkami, wyrażanymi w formie zdecydowanych rozkazów, wstają i znów stojąc z przodu sceny w szeregu do momentu, kiedy następuje zmiana w ustawieniu i ruchu scenicznym.

Trzecia, ostatnia część podyktowana ruchem i ustawieniem scenicznym, a także związanym z nimi odpowiednio dobranym sposobem mówienia zaczyna się, gdy aktorzy zapowiadają widzom, że za chwilę ich zwymyślają. Przechodzą tym samym do najważniejszej w całym spektaklu części.

Cofają się prawie pod sam horyzont zbijając się w grupę i nie tracąc przeciwnika z oczu. Wyglądają, jakby szykowali się do walki. Faktycznie za chwilę będą walczyć, ich orężem będą ostre słowa, tyle tylko, że przeciwnik najprawdopodobniej pozostanie bezbronny – niemy.

1.2.6. Publiczność

Jednak nie do końca. Reakcją obronną, tarczą widzów jest śmiech. Pierwsza obelga skierowana do nich wprost – „wy – posmarkańcy”⁶⁵ wywołuje salwę śmiechu wśród publiczności. Każda kolejna także, jednak atmosfera staje się coraz trudniejsza do zniesienia, kiedy mówcy nie rezygnują z obelg wycelowanych przez Handkego wprost w austriacką publiczność i do głosu dochodzą przekleństwa takie, jak „wy – specjaliści od strzału w potylicę, [...], wy – podludzie, [...], wy – bestie w ludzkiej skórze” aż wreszcie: „wy – nazistowskie świny”⁶⁶, podczas wypowiedziania której mówca sam dziwi się, że w zapamiętaniu przez usta przeszła mu obelga zupełnie nieadekwatna do obrażanej grupy widzów. Ta bowiem i kilka wyżej wymienionych zostało przez Handkego ułożonych specjalnie dla nierozliczonych z przeszłością swojego kraju Austriaków, aby obnażyć ich zakłamanie. W polskich realiach ich użycie nie znajduje uzasadnienia. Dlatego też mówca sam dziwi się, że jako megafon autora ma za zadanie ją wypowiedzieć, oczywiście nie musi przy tym się z nią wcale zgadzać, co zaznacza gestem.

Dotychczas funkcjonujące w teatrze konwencje, które determinowały sposób komunikacji na płaszczyznach aktor – rola, a także aktor – widz, zostają przełamane.

Publiczność, do której mówcy zwracają się bezpośrednio, z zaciekawieniem wysłuchuje najwymyślniejszych obelg, nie bojąc się na nie reagować zarówno oburzonym pomrukiem, okrzykiem przejęcia, jak i niepohamowaną salwą śmiechu.

Fragment nagrania reakcji publiczności już po finalnym opuszczeniu kurtyny i brawach pozwala zauważyć pozytywne poruszenie wśród widzów, którzy między sobą powtarzają zapamiętane najbardziej wysublimowane epitety, którymi – w większości przypadków – ku własnej uciechu, zostali obrzuceni.

1.2.7. Wnioski

W inscenizacji, w której bardzo wyraźnie widać styl lat 90. XX wieku Zembrzusi pokazał, że nawet tekst powstały około trzydziści lat wcześniej, który w innych warunkach społecznych, kulturowych i politycznych został stworzony dla

⁶⁵ Tamże, s. 61.

⁶⁶ Tamże, s. 61.

zupełnie innej potencjalnej docelowej publiczności, może przeniesiony w odpowiedni sposób w zupełnie inne realia mimo wszystko służyć podobnym celom.

Reżyser osiągnął swój cel. Widzowie zostali poruszeni i zmuszeni do refleksji. Dzięki tekstowi z kanonu literatury niemieckojęzycznej zostali pozytywnie lub negatywnie zaskoczeni.

Czterech mówców zwraca się bezpośrednio do swoich odbiorców; zabawnie, żartobliwie, z humorem, jednak pewnie, zdecydowanie, czasem nawet szorstko i z wyrzutem, tym samym tekst Handkego przy użyciu nośników w postaci aktorów zyskuje bezpośredniego adresata także wśród polskiej publiczności.

Przez swoją formę i cel, jaki ma osiągnąć, sztuka pozbawiona jest jakiegokolwiek potencjału performatywnego. Komunikacja zachodzi wyraźnie na płaszczyźnie aktor – widz, natomiast między rolami prawie w ogóle nie dochodzi do skutku. Jest zaburzona. Zadaniem mówców jest wypowiadać tekst, a nie komunikować się ze sobą nawzajem.

Aktorzy, mimo iż nie uznają swoich ról, działają w głębokim przekonaniu, że ich wypowiedzi mają sens jedynie wtedy, gdy kierują je w określonym czasie, do ludzi, którzy dzielą z nimi tę samą przestrzeń i ten sam czas. Handke, a za nim Zembrzuski nic nie przedstawia tekstem, aktorzy także nie przedstawiają – oni mówią. Tekst również o niczym nie traktuje, on mówi; mówi sam za siebie i samodzielnie się wypowiada. Mówcy są tylko jego nośnikami.

Zdaniem Handkego w przestrzeni teatru nie ma miejsca na symbole, które dzięki znanym konwencjom teatralnym mogłyby zostać odszyfrowane i zinterpretowane. Komunikat zawarty w tekście ma zostać odebrany dosłownie, bez dodatkowych interpretacji. Widz u Handkego ma za zadanie słuchać, myśleć, a w najlepszym wypadku współdziałać. Jego własna interpretacja jest zbędna. Dlatego także w *Publiczności zwymyślanej* nie pojawiają się żadne rekwizyty, aby nie odwracać uwagi widza od komunikatu na rzecz jego interpretacji.

Zembrzuski decyduje się jednak wprowadzić na początku utwór 4'33, który jest symboliczny w swojej wymowie. W kontekście założeń Handkego ten fakt pozostawia dużo wolnej przestrzeni interpretacyjnej, jest to jednak zabieg, który pozwala reżyserowi na zindywidualizowanie jego interpretacji scenicznej tekstu. Także sam tekst został przez Zembrzuskiego miejscami wzbogacony, opracowany zgodnie z

jego twórczą wizją, cel pozostaje jednak ten sam – sprawić, aby widz nie pozostał obojętny. Sądząc po żywych reakcjach widzów, został w pełni osiągnięty.

2. Dea Loher – *Klaras Verhältnisse* **Przypadek Klary, przekład: Jacek Stanisław Buras**

Dea Loher jest współczesną niemiecką dramatopisarką. Oprócz germanistyki studiowała filozofię, co niewątpliwie także miało wpływ na styl jej dramatopisarstwa. Jest obecnie jedną z najwybitniejszych autorek sceny niemieckojęzycznej. Warsztat zdobywała między innymi u Heinera Müllera, co nie przeszkodziło jej w zachowaniu swojego spojrzenia na kwestie ujmowane przez nią w dramatach, jak również w wykształceniu swojego własnego stylu. Od początku swojej kariery pisarskiej była zauważana, doceniana i nagradzana. Jej poruszający debiut oparty na losach niemieckojęzycznej komunistki, Olgii Benario, która została deportowana z Brazylii i stracona w Ravensbrück, zatytułowany *Przestrzeń Olgi* (*Olgas Raum*) po raz pierwszy został wystawiony w 1991 roku. Już dwa lata później, a także w kolejnym roku, Loher została uznana przez miesięcznik *Theater heute* Młodą Dramatopisarką Roku. To jednak dopiero początek jej sukcesów. W 1998 roku została uhonorowana nagrodą *Mühlheimer Dramatikerpreis*, w 2005 za całokształt twórczości Else Lasker-Schüler-Dramatikerpreis, a w 2006 Bertolt Brecht Preis. W ramach profesury gościnnej – Heiner-Müller-Gastprofesur für deutschsprachige Poetik – została zaproszona do poprowadzenia zajęć w Instytucie Petera Szondiego na Freie Universität w Berlinie. Jest ceniona za swoją indywidualność, która niekiedy, tak jak podczas wizyty w Polsce podczas 3. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych w Warszawie, przysparza jej oraz osobom z nią współpracującym tematów do gorącej dyskusji, sporów, a czasem nierozwiązanych konfliktów. Dea Loher nie rezygnuje bowiem ze swojego stanowiska. Siebie uważa za postępową, idącą z teatralnym duchem czasu, doświadczoną i dojrzałą autorkę, nie patrzy obojętnie na hołdowanie przebrzmiałym tradycją. Można ją śmiało określić mianem aktywistki walczącej tekstem, ukazującej w swoich tekstach problemy, z którymi styka się na co dzień oraz sytuacje, opinie i postawy, z którymi się nie zgadza. Wiele jej tekstów bazuje na jej prywatnych doświadczeniach, czasem nawet na pamiętnikach. Nie utożsamia się jednak ze swoimi protagonistami. Używa ich, aby oddać istotę kwestii, o którą walczy w danym tekście.

Jej dramaty cieszą się uznaniem wśród niemieckojęzycznych odbiorców, o czym świadczą liczne przyznawane autorce na przestrzeni jej kariery prestiżowe nagrody. Dzięki popularności, jaką zyskała dostęp do jej dramatów mają także francuscy, hiszpańscy oraz polscy odbiorcy. W Polsce dramaty Loher spopularyzował

Paweł Miśkiewicz, inscenizując nie tylko *Przypadek Klary*, ale także *Niewinę* i *Całopalenie*. W ostatnim dziesięcioleciu sztuki Loher cieszą się wzmożonym zainteresowaniem, o czym świadczą coraz to nowe liczne inscenizacje jej tekstów na scenach teatrów w całej Polsce. Także dzięki aktualnej tematyce, którą autorka porusza w bezpretensjonalny i zarazem niezwykle trafny sposób, twórcy teatralni coraz częściej decydują się sięgać po jej teksty.

W ostatnich latach powstało bardzo dużo inscenizacji utworów Dei Loher. Wśród nich także tłumaczony przez Jacka Stanisława Burasa *Przypadek Klary*. Dramat ten doczekał się przynajmniej czterech różnych wystawień na polskich scenach. Także na scenie Teatru Telewizji. Reżyser Magdalena Łazarkiewicz zmierzyła się z performatywnym potencjałem tekstu za pośrednictwem teatralnych środków wyrazu. We wrocławskim Teatrze Polskim wspomniany już powyżej propagator sztuk Loher – Paweł Miśkiewicz zainscenizował *Przypadek Klary* w nowatorski sposób, korzystając z nowoczesnych środków teatralnych oraz telewizyjnych, a także z oprawy muzycznej ‘na żywo’ w wykonaniu hip-hopowego zespołu *Grammatik*. W Katowicach Bogdan Tosza sięgnął po *Przypadek Klary*, aby skoncentrować się na coraz szybszym przemijaniu w dzisiejszym świecie, na ślepych pędzie do nijakiego sukcesu, na marnych wartościach reprezentowanych przez pędzących i na cichej akceptacji tego smutnego całokształtu. Przy pomocy współczesnego tekstu zajął się w tradycyjny sposób najaktualniejszymi problemami, jakie obecnie nękają nie tylko niemieckie społeczeństwo.

Krystian Lupa natomiast pozostając w konwencji swojej twórczości przygotował w warszawskim Teatrze Rozmaitości nie *Przypadek* a *Stosunki Klary*, gdyż autorytarnie uznał, iż nadany przez Jacka St. Burasa tytuł nie pasuje do idei zawartej w treści sztuki. Oprócz tego sam opracował scenariusz i scenografię tak, aby odpowiadały jego twórczej wizji dramatu Loher.

Wszystkie inscenizacje, choć każda w inny sposób, oddają ideę tekstu. Dramat Loher mówi o nieuniknionym w dzisiejszym świecie wyścigu szczurów, do którego staje przeciętny młody człowiek, jeśli chce coś osiągnąć, a który zamiast prowadzić do sukcesu, doprowadza do szybkiego wypalenia się jednostki i załamania nerwowego, często tragicznego w skutkach.

Na bazie czterech różnych inscenizacji, korzystających z odmiennych form teatralnych można po dogłębnej analizie stwierdzić, jakie środki wyrazu są stosowane

przez twórców teatralnych, aby uświadomić publiczności wagę przedstawianego w tekście problemu, a także, z jakich form wyrazu korzystają obecnie twórcy teatralni, aby dotrzeć do współczesnego widza w zamierzony sposób i w pożądanym wymiarze.

Aby móc porównać sposoby, a także efekty pracy poszczególnych twórców poddaje analizie każdy z wymienionych powyżej spektakli pod kątem zastosowanej w nich ramy inscenizacyjnej, tworzącej bazę dla przekazywania oraz odbioru zawartych w tekście komunikatów.

Głównym aspektem podejmowanym podczas każdej z analiz jest poszukiwanie odpowiedzi na pytania, które pozwolą określić słuszność postawionej tezy. Mianowicie – w jakim stopniu zastosowanie konkretnej ramy inscenizacyjnej wpływa na kreowanie spektaklu, na jakie aspekty tekstu kładziony jest nacisk poprzez użycie wybranych teatralnych środków wyrazu i jaki w związku z tym jest odbiór przedstawienia wśród widzów.

Wszystkie elementy ramy inscenizacyjnej są badane przeze mnie w dwojaki sposób. Po pierwsze, w jaki sposób zostały dobrane i zastosowane na scenie z uwzględnieniem ich odniesień do tekstu; po drugie – jakie wrażenie wywarły na publiczności. Jak łatwo można wywnioskować, cały proces bazuje na komunikacji między twórcą a widzem – nadawcą a odbiorcą. Narzędziem komunikacyjnym jest rama inscenizacyjna z uwzględnieniem wszystkich jej elementów, w tym także aktorów, będących bezpośrednimi nośnikami tekstu dramatycznego.

Tekstem, który pozwolił mi wypracować schemat badania poszczególnych spektakli jest „...alles flüchtig” – *Eine Rahmenanalyse der Schaubühneninszenierung von Botho Strauß „Kalldewey, Farce”* Jana Herchenrödera⁶⁷. Tekst dotyczy inscenizacji utworu Botho Straußa przygotowanej przez słynny *Theater am Halleschen Ufer*. Autor na podstawie sfilmowanego spektaklu przeprowadza analizę ramy w przedstawieniu. Jako ramę przyjmuje jednak nie ramę inscenizacyjną, a ramę w rozumieniu bardziej zbliżonym do socjologicznego, aniżeli do tego, które ja przyjął dla moich analiz.

W tekście Herchenrödera rama staje się kategorią dla interpretacji. Dla mnie zastosowanie wybranej ramy inscenizacyjnej w danym spektaklu jest nie tylko przesłanką do sposobu interpretowania inscenizacji, jest także swoistym poświadczeniem przemyślanego doboru sposobu komunikacji z publicznością.

⁶⁷ Zob. Herchenröder, *Rahmenanalyse*, 2005.

Spośród czterech wymienionych powyżej, spektaklem w najbardziej tradycyjnym ujęciu był *Przypadek Klary* wyreżyserowany w Teatrze Śląskim przez Bogdana Toszę. Reżyser posłużył się tekstem Dei Loher przenosząc go wiernie na scenę, aby nakreślić kondycję współczesnego człowieka, wyraźnie zaznaczyć problem kariery zawodowej w nowoczesnym społeczeństwie, również w odniesieniu do płci, a także wskazać na ewentualne niebezpieczeństwa wpływające z trybu życia we współczesnej rzeczywistości i potencjalne konsekwencje życia w niej. Tekst powstały pod koniec lat 90. ubiegłego stulecia, wystawiany w Polsce począwszy od 2002 roku idzie z postępową myślą XXI wieku, jednak liczne elementy ramy inscenizacyjnej w spektaklu Toszy, przede wszystkim takie jak kostiumy, elementy wyposażenia pomieszczeń oraz wstawki filmowe wyraźnie dają do zrozumienia, że nadal jesteśmy u schyłku wieku XX.

Tekst dramatu jest napisany w dość specyficzny sposób. Autorka unika interpunkcji, wskazującej na emocje. Prawie każda wypowiedź kończy się kropką, zapytania również kończy kropka, nie pojawiają się żadne znaki zapytania ani wykrzykniki. Każde zdanie jest oznajmujące. Podczas czytania tekstu taki zabieg wprowadza bardzo przygnębiający, pesymistyczny nastrój niekończącej się monotonii. W wielu miejscach autorka pozostawia niedopowiedzenia i niedookreślone przerwy w akcji scenicznej. Jediną wskazówką dla reżysera pozostaje często używana przez autorkę „pauza”. Loher jest oszczędna w didaskaliach, jednak mimo to tekst dramatu i tak czasem pozwala lepiej się zorientować w przestrzeni sztuki, aniżeli interpretacje reżyserów.

Osoby dramatu przedstawione są w sposób niedookreślony. Jediną charakterystyką podaną przez autorkę jest ich wiek uplasowany w dość luźnych przedziałach. Społeczne role postaci pełnione wobec tytułowej bohaterki oraz wobec protagonistów wzajemnie pozostają nieodszyfrowane do momentu zjawiania się kolejnych osób w tekście / na scenie, co powoduje, iż widz znajduje się w zupełnie odmiennej sytuacji od czytelnika, gdyż otrzymuje nie autorski tekst opatrzone w różnym stopniu wskazówkami interpretacyjnymi, a gotową interpretację powstałą w umyśle reżysera i powołaną do życia na scenie dzięki narzędziom dostępnym w teatrze. Tekst przechodzi zatem przez filtr wizji reżysera i nie dociera do widza w formie niezmienionej. To właśnie jest celem autorki. Nie koncentruje się ona na zbędnych detalach, najważniejszy jest główny przekaz – komunikat do odbiorcy zawarty w

tekście. To, w jaki sposób reżyser uzyska zamierzony efekt nie jest dla autorki kwestią kluczową. Tam, gdzie wskazówki odautorskie są niezbędne, gdyż dotyczą scen, które w odmiennej formie mogłyby wpływać na odbiór komunikatów, autorka nie pozostawia wątpliwości, co jest według niej istotne dla nośności tekstu i umie to wyrazić i zdecydowanie zaznaczyć.

Loher definiuje lecz nie opisuje bez potrzeby, jeśli scena ma rozegrać się w mieszkaniu siostry Klary, jedynie ta informacja jest niezbędna – zatem tylko ta się pojawia. Autorka ogranicza informacje dotyczące wystroju, atmosfery, emocji do minimum. Co łatwo zauważyć, w różnych inscenizacjach prowadzi to w nieunikniony sposób do różnych interpretacji reżyserskich oraz scenicznych.

Tekst sztuki podzielony jest na siedemnaście odrębnych scen, jednak między nimi autorka nie proponuje łagodnych przejść. Każda scena kończy i zaczyna się w niespodziewanym momencie, nic nie wskazuje na to, że kolejna scena dobiega końca, poszczególne fragmenty są jakby przerwanyymi wycinkami różnych historii. Tego typu prowadzenie akcji można porównać do filmu. Jedynie ze względów technicznych akcja dramatu nie może być prowadzona aż tak dynamicznie, jak zapisana jest przez autorkę. Teatr nie dysponuje filmową techniką montażu, co powoduje u niektórych reżyserów długie wyciemnienia między poszczególnymi scenami przeznaczone na zmiany techniczne. W tekście nie ma zaznaczonych aktów, nie ma także wplanowanego w sztukę czasu na przerwy, podczas których można by dokonać znacznych zmian technicznych. Stylem pisania Loher zdecydowanie przenosi się w świat filmu i scenariuszy filmowych. To reżyserowi pozostaje umiejętne zastosowanie teatralnych narzędzi, aby uzyskać pożądaną dynamiczność akcji. Niektóre następujące po sobie sceny są bowiem bardzo krótkie i ukazują tylko na chwilę oczom widza postaci w zupełnie innym miejscu. Są niczym urywki filmu.

Historia przedstawiona przez Deę Loher jest nieco przerysowanym obrazem życia młodego człowieka w dzisiejszym świecie. Czytelnik może odnieść wrażenie, iż cała opowieść jest zlepkiem abstrakcyjnych scen służących opisaniu problemów współczesnego społeczeństwa.

Autorka posługuje się ciekawymi zabiegami dramatopisarskimi, aby uzyskać atmosferę zrezygnowania, życiowej monotonii i pesymizmu, a także neurotycznego rozedrgania i nerwowości. Przewrotnie komponuje wypowiedzi postaci tak, że nie wiadomo, czy mówią poważnie, czy też na potrzeby swoich ról ironizują i

zrezygnowani posługują się cynicznymi wypowiedziami, aby unaocznić swoje znudzenie, zmęczenie i to, że w świecie, w którym przyszło im żyć na niczym już im nie zależy. Czytelnik towarzyszy Klarze w jej upadku, przeżywa razem z nią staczanie się na samo dno, aż do tragicznego końca. Autorka pokazuje historię kobiety, która stopniowo zaczyna wątpić w swoje siły. Wykonywanie mało ambitnego zadania tworzenia instrukcji obsługi przedmiotów zmusza ją do tracenia wiary w siebie i własne możliwości. Świat, który ją otacza i który sama po części kształtuje wpędza ją w kolejne „ślepe uliczki”, zaułki, z których nie ma wyjścia, sytuacje, które powodują, że nie można się już wycofać. Klara zaczyna żyć w świecie – w dużej mierze odsuwając się od otaczającej ją rzeczywistości – w którym wierzy, że nie może być lepiej, że nie ma dla niej wyjścia z obecnej sytuacji. Jest samotną sfrustrowaną trzydziestolatką, którą otaczają ludzie, z którymi ona nie ma już kontaktu. Są przy niej, ale nie z nią. Klara buduje z otaczającymi ją mężczyznami powierzchowne związki nigdy dlatego, że ktoś kocha. Ona nie zna miłości i w stanie ducha, w którym się znajduje, także w nią nie wierzy. Nie chce być sama, bo wie, że nie podoła wyzwaniu, jakim jest codzienne mierzenie się z otaczającym ją światem, ale także nie umie zbudować związku pełnego zaufania i wsparcia drugiej osoby, bo nie ma w sobie tyle wiary zarówno w siebie jak i w mężczyzn, którzy się do niej zbliżają.

Wykorzystuje zatem tych, którzy chcą darzyć ją uczuciem i daje wykorzystywać się tym, którzy pragną jej powierzchownej fizyczności. Nie zgadza się na konformistyczne konsumpcyjne życie w podstawowej komórce społecznej, szuka, na własną rękę chce tworzyć świat. Na własne życzenie traci pracę, celowo doprowadzając do konfliktu. Następnie w akcie rozpacz, jak również z braku pieniędzy postanawia oddać swoje ciało dla badań medycznych. Uwikłana w swoje nierozwiązane sprawy i trudne historie współczesnego społeczeństwa nie może poradzić sobie z myślą o swojej podstarzałej siostrze lesbijce, którą ta staje się z przykładowej żony urzędnika bankowego. Oprócz tego przychodzi jej się zmierzyć ze zdradą swojego chłopaka. Nowa partnerka siostry Klary to właśnie kobieta, z którą Klarę zdradzał Tomasz, dotychczasowy partner Klary. Wśród tych wszystkich pogmatwanych historii Klara szuka wytchnienia w ramionach Georga, który jednak nie dość, że nie spełnia jej oczekiwań i nie zaspokaja emocjonalnych potrzeb, na dodatek proponuje seks w trójkącie z Tomkiem. To jednak kolejna sytuacja, w której Klara skłonna jest nie powiedzieć „nie”. W dziwnie sadystyczno-masochistyczny sposób rozważa tę

możliwość jako karę, zemstę na mężczyznach, którzy ją zawiedli. Sama w sobie nie ma już uczuć, ani dla siebie, ani dla innych. Scenę fizycznego obcowania z Georgiem i Tomkiem jednocześnie można uznać za kompletny upadek Klary – zażycie tabletek jedynie jako jego konsekwencję. W bardzo przewrotny sposób wszystkie osoby otaczające Klarę okazują się bardziej niezależnie i nonkonformistyczne niż ona sama próbowała być od początku.

Tekst Dei Loher to opowieść o współczesnym świecie, w którym sposobów na życie jest tyle, ilu ludzi, z tym że nie każdy z nich można nazwać udanym. O świecie, w którym nie każdy potrafi się odnaleźć, gdyż świat ów zaczął posługiwać się zasadą, którą jest ogólny brak zasad. Klara stara się temu sprzeciwić na własny sposób. Nie jest w tych staraniach konsekwentna. Raz odrzuca tradycyjne wartości rodzinne, innym razem konsumpcyjność i roszczeniową postawę innych ludzi wobec świata. Sama jednak nie ma skrupułów, aby prosić męża siostry o wstawiennictwo w banku w kwestii kredytu. Kiedy on, zakochany w Klarze bez pamięci urzędnik bankowy defrauduje pokaźną kwotę, Klara nie ma oporów, aby zapytać, czemu nie wziął więcej. Jest niekonsekwentną, zagubioną młodą istotą, której nic nie pomaga w odnalezieniu własnej ścieżki. Jej brat przedawkował narkotyki i zmarł. Doświadczenia życiowe podszeptują jej zatem cicho, że własne życie można samemu zakończyć, także że można ze wszystkim igrać tak długo, aż coś się nie wydarzy. Bezsens i beznadziejność własnego życia towarzyszą jej na każdym kroku. Pozwala sobie na wszystko, bo nie czuje się odpowiedzialna ani za siebie ani za nikogo innego. Po seksualnych ekscesach z Georgiem i Tomkiem jej odpowiedzialność względem nienarodzonego dziecka objawia się w jej ostatniej woli, która nakazuje, aby po jej śmierci dziecko spalić razem z nią.

Głównym problemem Klary niezupełnie jest zatem jej nieprzystosowanie do życia w otaczającym ją świecie, ale to, że sama nie umie wytyczyć sobie swojej ścieżki przez tę skomplikowaną rzeczywistość.

Na przykładzie Klary Dea Loher przedstawia przeciętną kobietę w wieku około 30 lat. Kobietę, która wkracza w dojrzałe życie, ma czas na robienie kariery, zakładanie i pielęgnowanie rodziny, kształcenie się i rozwijanie. Kobietę, która przy odrobinie wsparcia ze strony bliskich może przynajmniej poprawnie funkcjonować w przeciętnym społeczeństwie bez potrzeby zamartwiania się własnym losem i kondycją świata. Tym samym autorka używając postaci Klary uświadamia, jak niewiele potrzeba, aby

zrezygnować, bądź zostać zmuszonym do zrezygnowania ze zwykłego, nudnego, szarego życia w zwyczajnym poczuciu bezpieczeństwa i braku troski o własne jutro.

Tekst Loher bywa komiczny, jednak jest to zazwyczaj komizm tragiczny wypływający z rezygnacji i załamywania rąk przed każdą kolejną napotkaną przeszkodą. Przerysowanie rozżalenia a czasem neurotycznego rozedrgania lub otępienia staje się wyrazem bezradności głównej bohaterki. Wyraźne podkreślanie niepopularnych społecznie decyzji pozostałych postaci, takich jak na przykład odejście Ireny od męża dla drugiej kobiety i pozostawienie go samego z dzieckiem staje się natomiast dla niej ostrym kontrastem.

2.1. *Przypadek Klary*, reż Bogdan Tosza

Premiera: 23.02.2002 na Scenie Kameralnej Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach

reżyseria: Bogdan Tosza

przekład: Jacek Stanisław Buras

scenografia: Andrzej Witkowski

video: Beata Dzianowicz

Obsada:

Klara – Violetta Smolińska

Irena – Anna Kadulka

Gotfryd – Wiesław Kańtoch

Georg – Andrzej Dopierała

Tomek – Marcin Szaforz

Elżbieta – Maria Stokowska

Chińczyk – Andrzej Warcaba

Nieznajomy – Grzegorz Przybył

Publiczność towarzyszy Klarze od początku jej pogmatwanej drogi przez życie. Razem z nią przeżywa emocje czasem głęboko skrywane pod monotonnym tekstem, czasem wybuchające w nieopanowany, przerysowany sposób. Bogdan Tosza – reżyser pierwszego analizowanego spektaklu – umiejscawiając widzów w miarę technicznych możliwości z dwóch stron sceny, zrobił z Klary prawdziwy ‘przypadek’, któremu należy się uważnie przyjrzeć z każdej strony, aby móc stwierdzić, czy można mu w jakikolwiek sposób dopomóc w jego trudnej przypadłości, chorobie lub kłopotcie.

Reżyser zdecydował się podzielić spektakl zgodnie z tekstem. Dramat podzielony jest na 17 scen różnej długości. Jedna scena rozgrywająca się z w pensjonacie, w którym Klara chwilowo mieszka podzielona jest oprócz tego jeszcze na trzy pomniejsze pod-sceny. Wszystkie odbywają się w tym samym miejscu, a udział biorą te same osoby. Być może dlatego autorka zdecydowała się na utworzenie pod-scen odbywających się w krótkich odstępach czasu, gdyż nie wymagają zmian technicznych, a zatem nie trzeba ich bardziej niż jedynie umownie rozdzielać. Spektakl składa się zatem z dziewiętnastu dość wyraźnie wyodrębnionych scen.

Jednak całe przedstawienie ze względu na brak podziału na akty wymaga zmian technicznych do poszczególnych fragmentów. Korzystając z możliwości technicznych Teatru Śląskiego reżyser zdecydował się na multimedialne wstawki wyświetlane na ekranie w przestrzeni scenicznej. Pozwala to na delikatne oświetlenie roboczej przestrzeni pracowników technicznych, skoncentrowanie wzroku na jasnych wyświetlanych scenach, a tym samym na odwrócenie uwagi widzów od zmian technicznych do scen kolejnych. Udaje się to bezkolizyjnie wykonać nie tylko ze względu na mocno kontrastujące ze sobą – jasny ekran oraz ciemna przestrzeń sceny. Także multimedia przykuwają uwagę widza tak silnie, że nie sposób zauważyć zmian technicznych.

Filmy dobrane do poszczególnych fragmentów sztuki są bardzo starannie wybrane, podkreślają poruszane w poprzedzającej je scenie tematy, są niczym filmowe wizualizacje zaprezentowanych scen lub też wręcz odwrotnie – wprowadzają do sceny następnej. Muzyka, często fortepianowa, miesza się zarówno z nakładającymi się na nią dźwiękami muzyki rozrywkowej, jak i z obrazami które przenikają się z nią wzajemnie. Dobrym przykładem takiego przenikania się wykorzystywanych mediów jest przejście dźwiękowo-filmowe w scenę w kościele; najpierw słyszymy fortepian, potem prowadzenie przejmują organy, nagle na ekranie pojawiają się dłonie na klawiaturze grające właśnie utwór, który słyszymy. I oto oczom widza ukazuje się – wciąż na ekranie – jasne, przestronne wnętrze kościoła. Jest ono pełnym przeciwieństwem tego, w którym zaraz zamiast nabożeństwa odgrywać się będzie romans Elżbiety i Tomka. Ciemnego, przytłaczającego, bardziej wyimaginowanego niż przedstawionego kościoła, o wyposażeniu którego postaci bardzo dokładnie opowiadają słowami tekstu autorki, jednak reżyser nie pozwala widzowi doświadczyć tego wnętrza empirycznie.

Jest to jeden ze sprytnych pomysłów reżysera na to, jak podzielić w gruncie rzeczy niepodzielną całość tekstu tak, aby nie było to uciążliwe dla widza. Oprócz zamierzonego podziału na sceny reżyser uzyskał bardzo ciekawy efekt. Dzięki doborowi poszczególnych fragmentów filmowych, reportażowego sposobu ich łączenia, a także wykorzystanej do nich muzyki, zdecydowanie poszerzył kontekst dla sztuki Loher i swoją umiejętnością aktywnego wykorzystania multimedialności pokazał, że sztuka – przynajmniej od strony techniczno-technologicznej – opuściła wiek XX i w pełni korzysta z możliwości, jakie Teatr Śląski miał do dyspozycji.

W mojej pracy zakładam, że reżyser, aby komunikować się z publicznością na kanwie wybranego tekstu ma do dyspozycji szerokie spektrum narzędzi interpretacyjnych oraz komunikacyjnych dostępnych w teatrze. Poprzez zastosowanie wybranych z nich buduje kontekst komunikacyjny dla wiadomości, która według niego wypływa z danego tekstu. Tworzy inscenizację poruszając się i każąc poruszać się postaciom po wytyczanych przez siebie ścieżkach tak, aby do publiczności dotarły odczytane przez reżysera komunikaty.

Z dialogu między sceną a publicznością, przechodzimy zatem w ‘trialog’: reżyser – scena (wraz z elementami ramy inscenizacyjnej) – widzowie. Całość bazuje jednak pierwotnie na tekście, mamy zatem do czynienia z kolejną, czwartą już płaszczyzną komunikacji. Autor przez tekst wysyła komunikat do czytelnika (reżysera), następuje interpretacja sceniczna według reżysera, który odczytał komunikat, a dopiero finalnie wiadomość poprzez użycie odpowiednich narzędzi scenicznych trafia do widza.

2.1.1. Rama inscenizacyjna w *Przypadku Klary* Bogdana Toszy

Stwierdzenie, jakich elementów ramy inscenizacyjnej użył w swoim spektaklu Bogdan Tosza, pozwala zaobserwować, w jaki sposób komunikował się ze swoimi widzami i na czym bazował, chcąc do nich dotrzeć.

2.1.2. Scenografia

Do głównych elementów ramy inscenizacyjnej należy zaliczyć przestrzeń sceniczną i umieszczoną w niej scenografię. Dobór wykorzystanych fragmentów rzeczywistości scenicznej odniesiony do tekstu, przygotowany na jego podstawie wskazuje na stopień powiązania tekstu z jego inscenizacją, oddaje pokrewieństwo między zamiarami autora ułożonymi w didaskalia a scenicznym tłumaczeniem tekstu na obrazy w rozumieniu reżysera.

Dea Loher nie określa swoich wymogów scenograficznych bardzo dokładnie, daje jedynie krótkie, lakoniczne wskazówki, ograniczając się do podawania ich tam, gdzie według niej to niezbędne.

I tak, określeniem dla całego dramatu jest „Sztuka rozgrywa się w mieście”⁶⁸. Dzięki temu reżyser dysponuje dość dużą wolnością interpretacyjno-twórczą i udaje mu się poprzez użycie odpowiedniej scenografii, oraz gry aktorów rozwikłać na scenie zagadnienia, które miejscami dla czytelnika w formie nieinscenizowanego tekstu mogą być niejasne. Przygotowaniem scenografii do tej inscenizacji zajął się znany absolwent Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i Scenografii w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, doświadczony w pracy na stanowisku scenografa między innymi w teatrach takich jak Teatr Polski we Wrocławiu, Teatr Narodowy w Warszawie, czy też Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie scenograf – Andrzej Witkowski – zatrudniony w czasie powstawania *Przypadku Klary* na stanowisku scenografa Teatru Śląskiego. Nie miał łatwego zadania, przede wszystkim ze względu na brak wskazówek odautorskich, jednak w kwestiach, które mogłyby zarówno czytelnikowi, jak i odbiorcy wydać się niejasne Witkowski wprowadza – dzięki zastosowaniu drobnych szczegółów – klarowne rozróżnienia.

Odnosząc się do nadrzędnego pojęcia tej części analizy, jak już wspomniałam, przestrzenie w inscenizacji Bogdana Toszy nie są jednoznaczne. Wiąże się to na pewno z częściowym niedookreśleniem ich przez autorkę w tekście. Jednakże miejscami opisy miejsc w tekście dostępne czytelnikowi są dokładniejsze, aniżeli to, co ukazuje się oczom widza na scenie.

Dlaczego reżyser decyduje się odebrać widzowi to, czym dysponuje czytelnik, a zatem i on sam?

Przyczyna w tej kwestii może być niezwykle prosta. Otóż reżyser jako osoba mająca decydujący głos dla kształtowania ostatecznego obrazu przekazywanego

⁶⁸ Loher, Dea: *Przypadek Klary*, w Dialog 8/2001, s. 45. Cyt.: Loher, Klara, 2001.

odbiorcy dokonuje najczęściej autorytarnych wyborów i samodzielnie podejmuje decyzje dotyczące kształtowania przekazu. Jest instancją interpretującą, zatem jeżeli w jego oczach pewne wskazówki odautorskie zamieszczone w tekście są zbędne lub według niego mają odzwierciedlenie w którymś z elementów ramy inscenizacyjnej przygotowanych wedle jego pomysłu, uważa że nie musi się do nich ściśle stosować lub przekazywać ich widzowi w pełnym wymiarze.

Jeżeli zatem uznaje, że dzięki jego inscenizacji widz otrzyma obraz pełniejszy aniżeli ten zawarty w tekście wraz z odautorskimi wskazówkami dotyczącymi inscenizacji, zapewnia sobie tym samym wolność w doborze środków wyrazu.

Dla analizowanej inscenizacji wybrana została niewielka scena Teatru Śląskiego. Bogdan Tosza wykorzystuje w swoim spektaklu tę niezbyt obszerną przestrzeń w pełni do komunikowania się z widzami oraz do oddawania w wierny sposób rzeczywistości zawartej w tekście.

Chcąc opisać tworzone przez Toszę przestrzenie, można by użyć jednego słowa – niepełne. Nie jest to bynajmniej krytyka kreowanych przez niego pomniejszych części scenicznej rzeczywistości. Prawdopodobnie w dużej mierze jest to wynikiem ciekawych rozwiązań logistycznych proponowanych przez Teatr Śląski.

W analizowanej inscenizacji publiczność jest usytuowana dość nietypowo. Scena jest przysłoniętym na krótszych bokach prostokątem, a publiczność znajduje się po obu odsłoniętych stronach sceny. Jedynie dzięki odpowiedniemu zastosowaniu światła, widzowie nie muszą rozpraszać swojej uwagi na innych widzów znajdujących się po przeciwnej stronie, a mogą spokojnie koncentrować się na wydarzeniach prezentowanych na scenie. Takie usytuowanie przestrzeni scenicznej roztacza przed reżyserem oraz scenografem nowe możliwości jednak równocześnie także widmo trudności odszukania sposobu na podobne przekazywanie komunikatów do wszystkich widzów.

Usytuowanie bowiem wszystkich elementów ramy inscenizacyjnej – z aktorami włącznie – tak, aby dla wszystkich odbiorców były dostępne w przynajmniej zbliżony do siebie sposób, przy takich rozwiązaniach przestrzennych nastrocza trudności natury logistycznej. Także recepcja takiego spektaklu oprócz naturalnego rozdźwięku między odczuciami i opiniami poszczególnych widzów może także w różnych ujęciach różnić się od siebie przez wzgląd na różne punkty spojrzenia na scenę.

Tosza radzi sobie jednak z tym wyzwaniem niemal po mistrzowsku. Większość scen rozgrywa się centralnie, tak aby dla wszystkich odbiorców wszystkie istotne w danym momencie elementy były widoczne. Stosując ciekawe zabiegi stylistyczne oraz nowatorskie rozwiązania techniczne nie tylko radzi sobie z opanowaniem przestrzeni scenicznej, ale dzięki swojej pomysłowości zyskuje nowe punkty widzenia, a także – rekompensując niewielki rozmiar sceny – zyskuje jednocześnie kolejne płaszczyzny komunikacyjne. Udaje mu się to między innymi dzięki możliwościom komunikowania się z widzem przez przenoszenie go w zupełnie inne miejsca przy pomocy wyświetlanych obrazów.

Podczas wyświetlania filmowych przerywników widz zostaje porwany ciągiem niezwykle szybko następujących po sobie obrazów w rzeczywistość zupełnie odmienną od tej ze sceny, jest przenoszony w inne miejsce do innej, dynamicznej, fragmentarycznej rzeczywistości. Na chwilę traci poczucie uczestniczenia w wydarzeniach o pewnej ciągłości, reżyser celowo wytrąca widza z uporządkowanego ciągu przyczynowo skutkowego. Zamiast antraktu zapewnia mu między poszczególnymi scenami mini-katharsis, aby po chwili znów go wciągnąć w dalszy, zagmatwany bieg wydarzeń, tyle że już ze świeższym umysłem. Daje widzowi moment wytchnienia, aby po chwili mógł on na nowo uczestniczyć w prezentowanej historii, zyskawszy jednak dzięki materiałom filmowym nowe punkty widzenia i mogąc dzięki temu zdystansować się do postaci.

Do reportażowo pomontowanych filmów w zależności od ich wydźwięku dobrana jest muzyka. Do urywków spokojnych, zlokalizowanych w kościele, bądź klasztorze rozbrzmiewają dźwięki muzyki Jana Sebastiana Bacha. Zapowiedzią niektórych spokojniejszych, bardziej nastrojowych scen są rozbrzmiewające w ciemności dźwięki akordeonu lub smętnie zawodzącego saksofonu. Natomiast do krótkich dokumentalnych urywków filmowych o różnej tematyce, między innymi takiej jak zajęcia fitness, pokazy bielizny erotycznej, wielkomiejskie życie biednych i starych ludzi albo nocne kluby z tańcem go-go, czy też zgiełk panujący na giełdzie powtarza się niezmiennie temat z piosenki Toma Waits'a pod tytułem *Singapore*, czasem tylko przemieszany urywkami instrumentalnych wstawek. Można jedynie przypuszczać, czy wybór tej właśnie piosenki ma związek z azjatyckimi akcentami umieszczonymi przez autorkę w tekście, czy też jest dowolnym, a być może i trochę przypadkowym wyborem reżysera. Na to, że jednak jest to wybór celowy, mógłby wskazywać fakt, że w wielu z

prezentowanych filmów często pojawiają się osoby o twarzach z bardzo charakterystycznymi azjatyckimi rysami. Prawdopodobnie zatem reżyser w zamierzony sposób obrazem i dźwiękiem stworzył klamrę tematyczną wtapiającą się w tło dla abstrakcyjnych elementów sztuki, takich jak nagle znikąd zjawiający się w kościele Chińczyk z martwą świnią na plecach.

Również ten temat – *Singapore* – o różnym stopniu nasilenia głośności stanowi tło dla dramatycznych scen przedstawienia, przy scenach zaskakujących, o mocnym wydźwięku, takich jak na przykład pocałunek Ireny i Elżbiety staje się coraz głośniejszy i prowadzi jednocześnie do blackout'u, który wyraźnie zaznacza koniec danej sceny.

Filmy zaprezentowane widzowi na ekranie umieszczonym u góry sceny mogą symbolizować wyjście ze świata teatralnego na świat realny przez symboliczne okno telewizji. Są zestawieniem scenicznej rzeczywistości opartej na fikcyjnym tekście z rzeczywistością brutalnego, wyraźnego świata znajdującego się nie tylko poza teatrem, ale przede wszystkim niedostępnego postaciom kreowanym na scenie. Bowiem nie tylko Klara odstaje od realnego świata, wszystkie postaci Loher mogą – przez wzgląd na swoje utopijne wyobrażenia o rzeczywistości – być traktowane jako kontrast do pokazywanych w reportażowych fragmentach scen. Każda z przedstawionych przez autorkę osób jest niezwykle wyrazista, tak jakby chodziło jej o bardzo wyraźne oddzielenie od siebie poszczególnych typów postaci, charakterów przez nie reprezentowanych oraz treści jakie niosą ze sobą poszczególne role.

Jednym z niewielu elementów scenografii wyszczególnionych w tekście jest okno. Także na scenie stałym elementem scenografii jest w różnym stopniu zagospodarowane bądź przeobrażone okno. Oprócz niego trudno odnaleźć elementy zupełnie niezmiennie. Mimo to jednak tak samo trudno jest bez pomocy scenografa jednoznacznie stwierdzić, w którym z pomieszczeń się obecnie znajdujemy, ponieważ elementy wyposażenia poszczególnych pokoi są do siebie podobne i nie mając możliwości przypatrzenia się poszczególnym mieszkaniom bliżej, widz łatwo może się pogubić w lokalizowaniu poszczególnych postaci. Dzięki drobnym trikom Witkowski pozwala widzowi rozróżnić pomieszczenia, w których rozgrywa się akcja.

W mieszkaniu Ireny i Gotfryda w oknach są żaluzje. Zarówno w pokoju gościnnym, w którym rozgrywa się pierwsza scena, w której Klara przychodzi prosić siostrę i szwagra o pomoc finansową oraz scena, w której Irena i Elżbieta decydują się na wspólne życie, jak i w sypialni Ireny, w której oglądamy ją w nocy wyrwaną ze snu.

Do środka przez drobne szczeliny w żaluzjach wpada z ulicy światło latarni lub też księżyc.

Gabinet lekarski Georga również ma w swą przestrzeń wkomponowane okno. Jest to typowe dla przychodni okno – zamalowane bądź zaklejone w trzech czwartych tak, że jedynie na górze pozostaje niewielka szczelina, tak aby pacjenci mogli czuć się intymnie i komfortowo. Tego pomieszczenia nie sposób pomylić z innym umieszczonym w sztuce. Również dzięki temu, iż na środku stoi biały taboret charakterystyczny dla gabinetów lekarskich, a przy ścianie znajduje się model kośćca ludzkiego, od razu przywodzący na myśl skojarzenia z medycyną lub biologią.

W sztuce pojawiają się dwa pomieszczenia, które podobieństwem wyposażenia mogą wprowadzić widza w zakłopotanie i zaburzyć mu łatwość śledzenia akcji. Pierwsze z nich to mieszkanie Tomka, do którego wprowadza się Klara, drugie natomiast to motelowy pokój Klary, w którym mieszka nieco później. Jednak nawet uważnie śledząc przebieg akcji, można w pewnym momencie zgubić wątek, przestając odróżniać oba te pomieszczenia. Dzięki już wspomnianym sprytnym zabiegom scenografa, jeżeli już zostaną one odkryte przez widza, nie sposób pomylić podobne do siebie mieszkania Klary i Tomka. Za rzeczonym już stałym elementem scenografii – oknem – w motelowym pokoju Klary jednostajnie błyskają kolorowe neony, nadając jej pokojowi atmosferę przejściowości i tymczasowości, tak charakterystyczną dla przebywania w pokoju motelowym. Taki niewielki, aczkolwiek zmyślny zabieg scenografa pomaga widzowi prześledzić fabułę nie popełniając przy tym niepotrzebnych błędów.

Czasem scenografia także staje się wychodzącym poza ramy tekstu polem do komunikacji. Reżyser pozwala sobie na dodawanie szczegółów wybiegających poza tekst, aby móc przekazać widzowi albo swój własny przekaz dołączony do tekstu albo przekaz, jakiego reżyser sam dopatruje się w tekście autorki. Przykładem na taki zabieg może być w przypadku tego przedstawienia moment, kiedy w tekście autorka umieszcza Klarę i Gotfryda przed drzwiami zamkniętej restauracji „Wieczór, boczna uliczka. Przed restauracją z wywieszką „Dziś nieczynne”. Pada deszcz”⁶⁹, natomiast to, co ukazuje się oczom widza to symbolicznie ukazane „zamknięte bramy raj”. Klara i Gotfryd stoją bowiem przed zamkniętymi, okratowanymi drzwiami (prawdopodobnie restauracji – na scenie jednak nie jest to jednoznaczne), nad którymi widnieje świecący zielonym neonem napis „Paradise”. Punkt ciężkości przenosi się zatem z zamkniętej

⁶⁹ Loher, Klara, 2001, s. 72.

restauracji na zamknięte wejście do raju, do którego zarówno Klara, jak i Gotfryd chcieliby się dostać. Klara za sprawą pieniędzy, które chce wydobyć od Gotfryda, on natomiast za sprawą jej osoby, w której zakochał się bez pamięci i z którą chce być. Dla obojga upragniony raj jest w danym momencie nieosiągalny – Klara nie ma nawet na taksówkę, a Gotfryd słyszy od niej krótkie „spieprzaj, nie możesz mnie kupić”⁷⁰. Jedyne, co można zrobić w tej sytuacji stojąc w deszczu przed zamkniętymi drzwiami, za które tak bardzo by się chciało dostać to w przypadku rozhisteryzowanej Klary – ulegnięcie bezradności połączone z gorzkim śmiechem albo – w przypadku zrezygnowanego Gotfryda – ucieczka.

Można tu stwierdzić, iż reżyser za pomocą ramy inscenizacyjnej wprowadza zupełnie nowy, niezawarty w tekście element. Sam, na swój sposób odczytuje fragment tekstu, któremu nadaje dodatkowe znaczenie i to znaczenie komunikuje widzowi za pomocą fragmentu scenografii należącego do ramy inscenizacyjnej. Reżyser jest tu interpretatorem tekstu, który, aby wprowadzić własną interpretację komunikatu zawartego w tekście korzysta z dostępnych mu elementów ramy inscenizacyjnej. Pozwala sobie tym samym na odejście od zawartych w didaskaliach wskazówek autorki na rzecz utworzenia odzwierciedlenia własnej symbolicznej wizji.

Przestrzeń u Toszy, często za sprawą wspomnianego już scenografa – Andrzeja Witkowskiego są łagodnym przejściem z tekstu na scenę, z uwzględnieniem zamierzeń zarówno autorki jak i reżysera. Komponuje się zatem podwójny przekaz skierowany do widza w formie jednolitego ciągu obrazów połączonych z wypowiedzianym tekstem. Tosza nie zawsze jest kompletnie wierny słowom Loher, jednak często nieświadomy tego faktu widz, przyjmuje produkt końcowy, jakim jest dana inscenizacja i z niego czerpie komunikaty, nie mając świadomości, które konkretnie z nich płyną bezpośrednio od autorki, a które zostały przepuszczone przez filtr wizji reżysera. Pomieszczenia, przestrzeń tworzone na scenie są bazą, punktem wyjścia dla umieszczenia w nich kolejnych elementów ramy inscenizacyjnej, które tak jak i dzięki scenografii wykreowane przestrzenie mogą nadawać tekstowi autorki i jej pierwotnym zamierzeniom nowe znaczenia.

2.1.3. Kostiumy

⁷⁰ w tekście: „Zjeżdżaj teraz, zjeżdżaj.” Loher, Klara, 2001, s. 77.

Kostiumy to także część scenografii, która składa się na percepowaną przez widza w postaci komunikatów ramę inscenizacyjną. W inscenizacji Toszy można zauważyć jego dbałość o szczegóły w odniesieniu do tekstu. W miejscach, gdzie w tekście pojawiają się opisy rzeczywistości scenicznej, reżyser nie pozwala sobie na żadne odstępstwa. Kiedy Tomek opisuje słowami autorki sukienkę stojącej przed nim Ireny, widz nie zauważy rozdzźwięku. Reżyser zadbał w kwestii kostiumów także o to, aby do widza nie docierały sprzeczne komunikaty. Komunikaty mają być jednoznaczne tak, aby widzowi nie pozostała przestrzeń na rozważania, o czym i dlaczego dane postacie mówią w danej chwili nie podkreślając, a wręcz pozostając w sprzeczności z obecną na scenie wizualizacją.

Używając kostiumów, które nie zostały uwzględnione przez Loher, reżyser także komunikuje widzom odszyfrowane przez siebie informacje z tekstu. Ubiory postaci dramatu nie są cały czas jednakowe, zmieniają się adekwatnie do prezentowanych przez nie fragmentów odgrywanej rzeczywistości scenicznej. Są zgodne z przestrzeniami, w których występują. Georg przebywając w pracy nosi lekarski kitel, natomiast Elżbieta na terenie przyszpitalnym występuje w szlafroku, jako pacjentka po operacji.

Autorka znów ogranicza się do podawania wskazówek dotyczących ubiorów tylko tam, gdzie wydaje się to niezbędne. Georg jako lekarz występuje w swoim gabinecie w lekarskim fartuchu. Autorka o tym nie wspomina. Reżyser sam decyduje się podkreślić jego rolę charakterystycznym dla lekarza artefaktem. Odwrotnie w przypadku Elżbiety – to Loher każe jej założyć szpitalny szlafrok, kiedy jest pensjonariuszką szpitala. Tym samym jednoznacznie określa jej wygląd charakterystyczny dla odgrywanej w danym momencie roli

Resztę kostiumów zatwierdza reżyser wyrażając nimi charakterystyczne cechy poszczególnych protagonistów oraz odnosząc się do wypowiedzi Tomka w jednej z pierwszych scen o tym, ile można wyczytać ze znoszonej konfekcji. Tosza ubiera postaci na scenie tak, aby kostiumy odzwierciedlały przeżywane przez nie stany i emocje. Dzięki temu dokładnie widać różnice między Klarą i jej siostrą – Klara młodziężowa, pewna siebie, atrakcyjna, Irena natomiast, staromodna, staroświecka, pruderyjna.

Dopiero w scenie, kiedy Irena jest zupełnie sama, w nocy ze swoimi myślami krążącymi natarczywie po nieprzebudzonym do końca umyśle, reżyser pozwala jej na

nieuporządkowaną swobodę. Sadza ją po raz pierwszy i jedyny w całym przedstawieniu w naturalnej, nieukładanej misternie na potrzeby otoczenia pozie w półmroku sypialni. Korzystając z możliwości technicznych teatru pozwala jej myślom krążyć i wybrzmiewać w niespokojnej ciszy, podczas gdy ona swoją mimiką oraz gestami interpretuje swoje myśli, które docierają z głośników do uszu widzów.

Nieulożone, potargane włosy, wygnieciona sukienka, lekko rozmazany makijaż i rozmarzony wzrok. Zupełnie odwrotnie niż dotąd znana widzowi, aż sztywna ze swego zamiłowania do uporządkowania Irena. Siedzi na białym krześle i bez poruszania ustami opowiada widzom swój sen. Sen, którego być może sama się odrobinę przestraszyła. Spogląda w przestrzeń niewidzącym wzrokiem i marzy o kobiecie, którą wyśniła. W jej uporządkowanym drobnomieszczańskim życiu z zasady nie ma miejsca na namiętność, a już na pewno nie na namiętność między dwiema kobietami. Dlatego chwilami jest przestraszona. Ten stan odbija się zarówno w jej gestach, jak i w mimice, kiedy podczas swojego monologu kilkakrotnie chwyta się ze skrzywioną z przerażenia miną za głowę i mierzwi sobie potargane włosy.

Dowolność doboru środków teatralnego wyrazu – w tym także kostiumów i rekwizytów – pozostawiona przez autorkę w tekście pozwala reżyserowi wykreować scenę onirycznej rzeczywistości umysłu Ireny. Łącząc wypowiedziane przez nią słowa z myślami natarczywie płaczącymi się po jej umyśle dopełnia obrazu przebudzonej, zaniepokojonej swoimi sennymi marzeniami kobiety, która na co dzień nie próbuje się nawet odważyć pomyśleć o czymś, co nie wpisuje się w schemat jej poukładanego życia, gdyż – jak to kąśliwie ujęła jej bezpruderyjna siostra – w swoim świecie Irena „przed każdym orgazmem łyka[sz] proszek uspokajający”⁷¹. Taką też Irenę widzimy przez cały spektakl, z wyjątkiem krótkiej sceny, w której jej postać staje się bardziej naturalna, a autorka tym razem zgodnie z reżyserem, który zadbał o szczegóły scenografii, pozwalają jej się zbliżyć do widza w jej jedynej nieco bardziej ludzkiej odsłonie. Dopiero przy Elżbiecie Irena staje się trochę bardziej otwarta i naturalna, pozwala sobie na odrobinę szaleństwa.

Pozostali protagoniści nie przechodzą tak drastycznych przemian, nie szokują ani ubiorem, ani makijażem, ani także wykorzystywanymi rekwizytami. Jedynie Elżbieta, starsza przyjaciółka Tomka, w scenie, w której przychodzi na potajemną schadzke z nim do kościoła może budzić swym ubiorem zaciekawienie. Nie jest już

⁷¹ Loher, Klara, 2001, s. 56.

bardzo młoda, a mimo to, prawdopodobnie dzięki uczuciu, jakie żywi do Tomasza, pozwala sobie na niecodzienny, nieco frywolny strój. W dość krótkiej, zwiewnej sukience oraz z przepaską we włosach nie wygląda na ponad pięćdziesięcioletnią nauczycielkę biologii. Jest przy tym zalotna i delikatna. Buduje tym samym obraz kompletnie odmienny od tego, który prezentuje w jednej z późniejszych scen, kiedy to pojawia się jako niezwykle silna, pewna siebie kobieta – bizneswoman w ciemnym garniturze z przewieszoną przez ramię elegancką torbą, gdy z impetem wpada do mieszkania Tomka, aby zwrócić mu – dosłownie i w przenośni – jego wybrakowane serce.

Stroje dobrane do konkretnych postaci w poszczególnych scenach nie wadzą, nie przeszkadzają w odbiorze. Są jakby celowo wkomponowane w inscenizację, dopiero kiedy jest to potrzebne dla podkreślenia, wyostrenia jakiegoś aspektu pojawiają się na scenie w sposób wyrazisty, tak jak pognieciona sukienka Ireny w nocnej scenie.

Jej mąż jako postać ułożonego urzędnika ma nie rzucać się w oczy, częścią jego roli jest bycie zwykłym, „szarym” człowiekiem, toteż nie nosi się ani krzykliwe, ani nadto pretensjonalnie. Tak samo Tomek – zwykły chłopak – nie musi podkreślać ubiorem swej roli, jego rola także ma w sobie część nie-rzucania-się-w-oczy. Z jego stroju można wyczytać, że jest przeciętnym młodym mężczyzną, który nie potrzebuje swoim ubiorem ani podkreślać, ani tuszować swoich cech. Nosi się dość zwyczajnie – T-shirt, spodnie, buty. Wszystko u Tomka jest zwykłe, nie przykuwa uwagi. Także kolory jego ubrań należą do palety barw „niewidocznych”, beże, brązy, przygaszone czernie – wszystko tak, aby nie stanowiło elementu przyciągającego wzrok. Można powiedzieć, że w odniesieniu do jego wyglądu Tomasz jest człowiekiem ‘mdłym’, nie ma w nim nic charakterystycznego. Podczas całego spektaklu ma na sobie jeden, ten sam ubiór.

Jedynie w przypadku tytułowej postaci – Klary – widz ma do czynienia z niejaką różnorodnością w zakresie kostiumów, przede wszystkim dlatego, że to Klara pojawia się prawie w każdej scenie, a w związku z różnorodnością scen, w których występuje, musi także nosić dopasowane do nich kostiumy.

W scenie, w której ukazana jest podczas wykonywania swego dotychczasowego zajęcia – kiedy czyta przygotowaną przez siebie instrukcję obsługi, ma na sobie eleganckie, dopasowane spodnie oraz podkreślający jej zgrabną sylwetkę

sweterek. Wygląda jak pewna siebie kobieta sukcesu. Dopiero w scenie, w której przynosi swoje rzeczy do skromniutkiego mieszkania Tomka, do którego właśnie się wprowadza, reżyser pozwala sobie odkryć jej prawdziwe „ja”. Klara skacze po scenie niczym pełna energii nastolatka, a jej strój jest odpowiednio dobrany do tej odsłony jej postaci. Wcześniej ukazana jako młoda, pewna swoich postanowień kobieta w scenie z Tomkiem w jego mieszkaniu okazuje się niedojrzałą dziewczynką. Jej sposób myślenia ubrany przez autorkę w słowa zostaje podkreślony przez reżysera kostiumem – kusą bluzeczką z dużym dekoltem odkrywającą pępek, charakterystyczną dla stylu ubierania się nastoletnich dziewcząt w połowie lat dziewięćdziesiątych oraz nieco za krótkimi, niedopasowanymi do sylwetki spodniami. Dziewczęco upięte w dwa małe koczki włosy podkreślają jej chęć pozostania beztroską dziewczynką, która patrząc na świat nie dostrzega jego ani swoich problemów.

Kostiumy w tej inscenizacji są bardzo stonowane, codzienne, jedynie tam, gdzie mają zadanie podkreślić coś niezwykłego, odmieniają się, odbiegają od kreowanej dla danej postaci przez dłuższą część spektaklu normy. Takie stwierdzenie bezpośrednio prowadzi do konkluzji, iż skoro ani autorka w didaskaliach ani reżyser na scenie nie zdecydowali się na ekstrawagancję w kwestii kostiumów, to być może taki właśnie był ich zamysł. Postaci tego dramatu reprezentują znane nam typy ludzi w znanych nam podstawowych sytuacjach życia codziennego, takich jak wizyta u lekarza, odwiedziny u rodziny, czy spotkanie na ławce w parku. Można by zaryzykować przypuszczenie, iż niezwykłość, tudzież absurdalność przedstawianych zdarzeń celowo pokryta jest delikatną, sprytnie użytą zasłoną z akceptowalnych dla widza elementów, takich właśnie jak zwykły, codzienny ubiór. Dzięki tak zastosowanej konwencji łatwo przyjmowalnej dla widza, autorce, a także reżyserowi udaje się w sposób całkiem nieinwazyjny niejako uspić czujność widzów na przekazywane treści, tak, aby mogli je podać w zwyczajnym „opakowaniu”.

W ten sposób reżyser podążając za myślą autorki zawartą w tekście porusza się w ramach pewnego rodzaju konwencji teatralnej, która pozwala mu na przekazywanie wybranych treści na płaszczyźnie, która będzie przyjmowana przez widzów w naturalny sposób i nie będzie budziła ich sprzeciwu ani protestów. Pozostając w konwencji opowieści o ludziach nam – widzom podobnych, żyjących zwykłym życiem, przede wszystkim wyglądających tak, jak przychodząca do teatru publiczność, reżyser toruje sobie drogę do percepcji widza niezmaconej konwencją, na którą on się nie zgodzi,

bądź która wzbudzi jego sprzeciw. Ubiór, makijaż, uczesanie, a zatem wygląd zewnętrzny jest zazwyczaj pierwszym bodźcem otrzymywanym przez widza, który często decyduje o zaakceptowaniu bądź odrzuceniu danej postaci. Kreując postacie na podobne do tych, które przyjdą do teatru reżyser poddaje się konwencji, która będzie mu pomocna w przekazaniu komunikatów stworzonych przez autorkę w innych warunkach kulturowych oraz na inne potrzeby.

Oprócz kostiumów do scenografii należą także rekwizyty. Autorka poświęca im zdecydowanie więcej uwagi niż kostiumom. Prawdopodobnie dlatego, że aby zaistniały musi wyraźnie zaznaczyć w tekście potrzebę ich zastosowania. A przy stylu pisania Loher rozwodzenie się nad szczegółami dotyczącymi wnętrza, ubiorów czy rekwizytów jest zupełnie zbędne. Reżyser nie rezygnuje z nich, nie sprzeciwia się tym samym wizji autorki. Jemu natomiast pozostaje wykreowanie i zaakceptowanie przedmiotów, które mają pojawić się na scenie w roli opisywanych, bądź nadmienianych w tekście przez autorkę rekwizytów. W inscenizacji Bogdana Toszy tak jak kostiumy, tak i rekwizyty nie oszałamiają ani nie przytłaczają widza, nie są wymyślne ani też w żaden sposób przerysowane. Nawet najważniejszy wśród nich przedmiot – serce, które jest centralnym elementem fabuły i wokół którego rozgrywa się kilka scen, w tym także końcowa, kluczowa dla przedstawienia, nie jest nazbyt niezwykły. Jest to niewielkie gumowe serce, jakie można by kupić w sklepie z zabawkami. Dzieje się tak dlatego, że sceniczny odpowiednik serca pojawiającego się w tekście jest jego dosyć wiernym odwzorowaniem, gdyż serce w tekście jest „[...] twarde jak skóra, [...] niezniszczalne, plastyczne”⁷². Zatem reżyser pozostając w konwencji dobierania skromnych, nieprzesadzonych fragmentów scenografii nie odbiega od płaszczyzny tekstualnej oraz zawartych w niej zaleceń autorki dotyczących scenografii. Mimo, iż serce jest dla reżysera kluczowym elementem, to jednak nie determinuje swoim rozmiarem ani wyglądem scen, w których się pojawia.

Wszystko dlatego, że u Toszy to jednak nadal aktorzy komunikujący się ze sobą nawzajem, także z publicznością tekstem dramatu, a nie kostiumy czy przedmioty, odgrywają główne role. Scenografia stanowi jedynie tło, a miejscami wierne, aczkolwiek, jak już wspomniałam, niezbyt bogate odzwierciedlenie płaszczyzny tekstualnej. Tosza podchodzi do elementów scenografii raczej bez rozmachu. Scenografia w jego inscenizacji jest dość skromna, taka, jaką w tekście zaleca lub raczej

⁷² Loher, Klara, 2001, s. 71.

jakiej – przez brak dokładnych opisów – nie zabrania autorka. Wiele szczegółów scenografii zawiera się w tekście mówionym postaci, a rzeczywistość, w której się znajdują jest przez nie często jedynie metatematycznie opisywana, tekst pozbawiony jest bowiem prawie całkowicie wskazówek odautorskich.

2.1.4. Aktor – rola

Reżyser nie potrzebuje ogromnych rekwizytów, przerysowanych kostiumów, ani pełnych przepychu wnętrz. W jego inscenizacji nośnikiem tekstu pozostaje aktor odgrywający swoją rolę, reszta ramy inscenizacyjnej stanowi uzupełniające odzwierciedlenie rzeczywistości istniejącej w tekście.

Konwencją całego spektaklu jest pozostanie w teatrze. Na scenie, w otoczeniu scenografii, rekwizytów, ubrani w dobrane przez scenografa oraz reżysera kostiumy występują aktorzy niosący do widza za sprawą wypowiadanego tekstu przekaz. Przekaz ten został odkryty przez reżysera – czytelnika w tekście przełożonym przez tłumacza, pierwotnie stworzonym przez autorkę. Za pomocą ruchu scenicznego, gestów, mimiki, modulacji, intonacji głosu, a zatem narzędzi stylistycznych właściwych teatrowi, komunikaty zawarte w tekście zostały ożywione i wprowadzone w przestrzeń między aktorem a widzem. Aktorzy kreując swoje role nie mają łatwego zadania. Odnosząc się do informacji zawartych w tekście, z danych określających ich postacie, orientacyjnie znają jedynie ich wiek. Resztę cech, jakie są dla nich charakterystyczne muszą odnaleźć w tekście właściwym. Tworzenie poszczególnych sylwetek to zatem praca oparta jedynie na tekście mówionym przez postacie oraz proces tworzenia bazujący na wyobrażeniach reżysera i aktorów oraz ich własnych przeczuciach dotyczących powstających ról.

Każda z postaci wykreowana przez Loher za pomocą tekstu jest charakterystyczna i nie sposób przyrównać ją do innej występującej w dramacie. Każda na potrzeby tworzenia kontrastów nosi cechy wyraźnie zarysowanej sylwetki. Tosza wraz ze swoimi aktorami oddaje specyficzność przedstawianych postaci. Nawet „nijakość” Tomka zatem jego brak umiejętności podejmowania decyzji, a także nieumiejętność wyrażania własnego zdania i tkwienie w ciągłym poczuciu nieposiadania władzy nad swoim życiem, powoduje, że staje się on postacią wyrazistą,

stojącą w mocnej opozycji do jego silnej, zdecydowanej, nieco porywczej kochanki – Elżbiety.

Wyraźnie widać, że mimo braku dokładnych, własnych wskazówek autorki, reżyser wraz z aktorami postarali się wyodrębnić z tekstu najbardziej charakterystyczne cechy dla każdej z postaci i na bazie własnych pomysłów z wykorzystaniem dostępnych środków artystycznego wyrazu należących do ramy inscenizacyjnej wprowadzili w przestrzeń między sobą a publicznością role, które w połączeniu z przyjętą konwencją stanowią odzwierciedlenie treści przekazywanych przez autorkę w tekście.

2.1.5. Publiczność

Widzowie w przedstawieniu Bogdana Toszy nie są przestrzennie wkomponowani w rozgrywającą się akcję, jednak nie można powiedzieć, że są dla spektaklu bez znaczenia. Znajdują się po obu stronach sceny, a więc pełnią baczny nadzór nad wydarzeniami mającymi miejsce pośród elementów scenografii. Niezależnie od tego, w którą stronę zwróci się aktor, musi mieć nieustannie na uwadze, iż przynajmniej z dwóch stron spoglądają na niego wpatrzone, zaciekawione oczy widza, który rzadko ma w teatrze możliwość oglądania spektaklu ze świadomością, iż naprzeciw niego oprócz rozgrywającej się akcji znajdują się także inni widzowie. Dla każdej ze stron audytorium czyni to w percepcji stronę przeciwną dodatkowym elementem ramy inscenizacyjnej. Nie jest niczym niezwykłym, że widzowie oddziałują na siebie nawzajem. Należy bowiem pamiętać, iż bazując na konwencjach teatralnych sformułowanych przez Erikę Fischer-Lichte relacja widz-widz zachodzi także w przypadku zwykłego, frontального układu widowni. W tym jednak spektaklu mamy do czynienia z dodatkową płaszczyzną komunikacyjną, ponieważ widzowie w momentach, kiedy scena jest jasno oświetlona, mogą widzieć także swoje twarze, gesty, postawy, co może także wpływać na ich recepcję inscenizacji.

Nietypowe ułożenie widowni ma także bezpośredni wpływ na aktorów i prezentowane przez nich role. W sytuacji typowej, kiedy aktor wie, iż do widza zwraca się zawsze w tę samą stronę, nie ma niebezpieczeństwa, że oprócz zamierzonych komunikatów oczom widza ukażą się dodatkowe, niezamierzone komunikaty. U Toszy aktorzy wciąż muszą mieć na uwadze, że odbierani są z dwóch stron jednocześnie i temu muszą podporządkować środki wyrazu, jakie dobierają do konkretnych sytuacji

scenicznych tak, aby wysyłane komunikaty w sposób zbliżony osiągały widzów za równo po jednej, jaki i po drugiej stronie sceny.

Zniwelowanie jednostronności przesyłu komunikatów zostało przez reżysera osiągnięte dzięki centralizowaniu akcji na scenie. Można powiedzieć, że sceny odbywają się w przestrzeni między widzami oparte o oś umieszczoną między jedną a drugą ścianą zamykającymi scenę na jej dłuższych bokach. Dzięki ułożonej w ten sposób przestrzeni scenicznej a także zastosowanym elementom ramy inscenizacyjnej takim jak ruch sceniczny widzowie po obu stronach sceny mogą odnieść wrażenie możliwości oglądania przedstawianych scen nie z jednego, a z wielu różnych punktów widzenia. W ten sposób budowana jest w widzu świadomość, że wydarzenia rozgrywające się na scenie są przez niego niejako nadzorowane, że nic nie umknie jego uwadze i że ma dostęp do wszystkich informacji podawanych na scenie. Mimo to jednak nie ma bezpośredniego kontaktu ani z aktorami ani też z odgrywanymi przez nich rolami. Pozostaje więc – mimo swojej obszernej wiedzy stworzonej za pomocą dostępności różnych punktów widzenia – w konwencji obcowania z iluzorycznie stworzoną na potrzeby teatru rzeczywistością.

W całym spektaklu, mimo iż mamy do czynienia z symbolicznym wyjściem na świat zewnętrzny poprzez ekran zamieszczony na scenie i filmy z prawdziwej codzienności, ani reżyser ani aktorzy nie łamią teatralnej konwencji budowania możliwie obszernej iluzji rzeczywistości. Płaszczyzna komunikacji zachodzącej między aktorami gubi się i niknie w tej wykreowanej na potrzeby przedstawienia rzeczywistości na rzecz utworzenia płaszczyzny komunikacji wewnętrznej między rolami granymi przez aktorów oraz zewnętrznej między rolami granymi przez aktorów i widzami.

2.1.6. Wnioski

Korzystając z utworzonej na potrzeby niniejszej pracy metody analizy ramy inscenizacyjnej dokonałam analizy inscenizacji *Przypadku Klary* w reżyserii Bogdana Toszy. Spektakl oparty jest na tłumaczeniu tekstu Dei Loher przygotowanym przez Jacka St. Burasa.

Po przeprowadzeniu analizy powyższego spektaklu ze szczególnym uwzględnieniem zawartej w nim ramy inscenizacyjnej oraz odnosząc się do głównych tez mojej pracy można wyciągnąć wnioski, które przedstawię poniżej.

W zakresie poszczególnych fragmentów ramy inscenizacyjnej stworzonej do swojego spektaklu Bogdan Tosza zastosował różne jej elementy dobrane do warunków teatru, a także możliwości performatywnych tekstu. Wykorzystując dużą swobodę interpretacyjną, jaką pozostawiła autorka tekstu zrealizował swoją wizję i tak dobrał płaszczyzny komunikacji, aby przekaz płynący z tekstu trafił do widza zarówno od autorki – uprzednio zinterpretowany przez reżysera, jak i od samego twórcy przedstawienia.

W oparciu o tekst Loher można stwierdzić, że Tosza na potrzeby swojego spektaklu miejscami go „wygładził”, pozbawiając go elementów groteskowych, zabawnych, być może w jego odczuciu skierowanych bezpośrednio do odbiorcy z obszaru kultury niemieckojęzycznej, takich jak wypowiedź zrozpaczonej Elżbiety odgrywającej scenę rozstania z Tomaszem: „przybiorę teraz pozę Carmenbrunhildymedei, którą ćwiczylam przed lustrem”⁷³, a miejscami nieco zaostrzył, np. każąc Klarze odzywać się wulgarnie do Gotfryda, mimo iż tekst proponuje delikatniejszą wersję.

Znając swego potencjalnego odbiorcę reżyser decyduje się zmodyfikować tekst, tak aby powstały nowy tekst, gotowy do użycia w przedstawieniu trafił – w jego odczuciu – do widzów, którzy przyjdą go obejrzeć. Zmiany, które wprowadził Tosza nie determinują jednak wydźwięku całego spektaklu, a można je nazwać niewielkimi „zabiegami kosmetycznymi”, które mają na celu w możliwie dużym stopniu dopasowanie tekstu do wizji reżysera.

Jak już stwierdzałam kilkakrotnie podczas analizowania, reżyser wiernie odwzorowuje na scenie wskazówki autorki, nie kłóci się z jej zaleceniami, zatem jego wizja niezbyt odbiega od wizji autorki, a wyżej wspomniane zabiegi nie mają wpływu na treść całości, lecz służą tylko uzupełnieniu wypowiedzi reżysera lub rozwiązaniu kwestii niewyjaśnionych przez autorkę.

W swojej realizacji Bogdan Tosza pozostaje od początku do końca w konwencji teatru tworzącego jak największą iluzję rzeczywistości. Kostiumy, rekwizyty, scenografia – wszystko służy stworzeniu wrażenia, że widz z zewnątrz przygląda się wycinkowi życia, które toczy się własnym torem, a postaci nie zważają, a raczej zupełnie nie mają świadomości, że są obserwowane oczyma widzów.

⁷³ Loher, Klara, 2001, s. 71.

Przypadek Klary jest realistyczną interpretacją zawartego w tekście wycinka rzeczywistości. Sposób, w jaki Tosza umieścił tekst w stworzonej na potrzeby tego spektaklu ramie inscenizacyjnej, w dużym stopniu determinuje jego odbiór. To reżyser wskazuje widzowi drogę, po której ten ma się udać do wyznaczonego – również przez reżysera – celu: odbioru przekazu zawartego już nie tylko w tekście, ale przede wszystkim w tekście ‘wygranym’ w dobranej przez reżysera, niejako samoistnie interpretującej słowo, ramie inscenizacyjnej.

2.2. *Przypadek Klary*, reż. Paweł Miśkiewicz

Premiera: 30.11.2001 w Teatrze Polskim we Wrocławiu

reżyseria: Paweł Miśkiewicz
przekład: Jacek Stanisław Buras
scenografia: Barbara Hanicka
muzyka: Grupa GRAMMATIK

Obsada:
Klara – Kinga Preis
Irena – Ewa Skibińska
Elżbieta – Bożena Baranowska
Tomasz – Mariusz Kiljan
Gotfryd – Igor Kujawski
Georg – Wojciech Ziemiański
Chińczyk – Thong Nguyen-van
(gościnnie)
Nieznajomy – Marian Czerski

Kolejnym analizowanym przeze mnie spektaklem jest inscenizacja utrzymana pod tym samym tytułem – *Przypadek Klary* – wystawiona po raz pierwszy w 2001 roku w Teatrze Polskim we Wrocławiu w reżyserii wspomnianego już wcześniej propagatora sztuk Dei Loher w Polsce, przedstawiciela młodego pokolenia reżyserów – Pawła Miśkiewicza.

Paweł Miśkiewicz w całym swoim dorobku artystycznym bardzo chętnie, zarówno jako aktor, jak i reżyser zajmował i zajmuje się dramatem współczesnego człowieka. W centrum jego zainteresowań znajduje się nie kreowanie ról na podstawie ogólnie przyjętych norm psychologicznych a zagłębienie „do środka” swoich postaci i dostrzeganie ich duchowych przeżyć.

Paweł Miśkiewicz w przeciwieństwie do spektaklu stworzonego przez Bogdana Toszę dużo dalej wychodzi poza ramy tradycyjnego teatru. Korzysta z filmowych wizualizacji tekstu umieszczanych zupełnie poza teatrem, w przestrzeni miejskiej, a także w miejscach odzwierciedlających przestrzenie wymagane dla inscenizacji tekstu, jednak poza sceną. W odróżnieniu od Toszy Miśkiewicz nie korzysta z filmów, jako z dodatkowych, nadprogramowych łączników dla poszczególnych scen. Miśkiewicz miejscami całą akcję przenosi poza teatr, włączając ją w spektakl dzięki wyświetlaniu uprzednio nagranych scen na dużym ekranie umieszczonym na scenie. Czasem tworzy iluzję, iż oglądane obrazy mają miejsce właśnie teraz, w czasie rzeczywistym, aby za chwilę uświadomić widza, że właśnie te iluzji uległ. Dzieje się tak na przykład, kiedy Klara wychodzi za Georgiem ze sceny, aby przekonać go do zaakceptowania swojej propozycji przyjęcia jej ciała do badań. Kiedy on wyprowadza ze sceny starszą panią na wózku inwalidzkim, Klara niemalże goni go, chcąc aby jej wysłuchał i razem wychodzą ze sceny. W tym momencie tworzy się iluzja, że widz nadal im towarzyszy za sprawą magicznego oka kamery. Trwa w tej iluzji aż do momentu, kiedy Klara po cichu wraca na scenę i razem z publicznością przygląda się nagrany fragmentom swojego życia.

Kamery i nagrania filmowe są u Miśkiewicza stałą częścią składową spektaklu, należą bezsprzecznie do ramy inscenizacyjnej, tworząc dodatkową płaszczyznę przekazu, pokazując niekiedy retrospektywnie domniemane (niezawarte w tekście) sceny z życia Klary, lub na bieżąco interpretując aktualny stan ducha postaci. Poszczególne filmy można interpretować przynajmniej na dwa wyżej nadmienione sposoby. Faktem pozostaje, iż reżyser dodaje te filmy od siebie, tworząc przy tym dodatkową formę przekazu, wychodzącą zdecydowanie poza ramy tekstu. Reżyser często wplata od siebie nigdzie niezawarte przez autorkę motywy. Być może dzięki temu udało mu się zrealizować tekst prawie 'nierealizowalny' – jak sama wypowiedziała się o nim autorka⁷⁴. Interpretację Pawła Miśkiewicza można zaliczyć do nowatorskich inscenizacji nowoczesnych, opartych na wykorzystaniu współczesnych technologii, bazujących w większym stopniu na całościowej wizji reżysera aniżeli na tradycjonalistycznym, wiernym przenoszeniu tekstu na scenę. Dla Miśkiewicza tekst jest inspiracją pozwalającą wesprzeć i wybudować jego własną wizję na sztywnym tekstualnym fundamencie wybranego dzieła.

⁷⁴ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/145703.html>. Stan na 03.03.2012.

W dzisiejszym świecie przetwarzanie tekstu na obrazy – co wielokrotnie zachodzi w inscenizacji Miśkiewicza – powoduje zdewerbalizowanie komunikacji. Reżyser zatem używając głównie obrazów niejako udekorowanych słowem Loher nastawia się i ukierunkowuje na dzisiejszego odbiorcę myślącego obrazem. Doskonale widać to zjawisko na zarejestrowanym wraz z publicznością spektaklem z Teatru Polskiego we Wrocławiu w momencie, gdy mamy możliwość spojrzeć na starszą część publiczności. Sądząc po reakcjach starszych ludzi, zatem po ich lekko zdegrustowanych minach lub między innymi wzruszeniach ramionami ta część publiczności – starsza, myśląca za pomocą słów a jeszcze nie obrazów – odrzuca prezentowaną inscenizację, gdyż nie odnajdzie w częściowo zdewerbalizowanych obrazach teatru, jakiego przez wzgląd na swoje przyzwyczajenia kulturowe mogłaby się spodziewać lub oczekiwać.

Cały spektakl bazuje na otwieraniu przestrzeni na i do widza, na wysyłaniu go do świata zewnętrznego oraz na prowokowaniu interakcji. Czynny udział widza w spektaklu jest u Miśkiewicza składową częścią inscenizacji. Naturalnie widz nie ma odgórnie narzuconej przez reżysera roli do odegrania, ma jednak przestrzeń do jawnego wyrażania swoich reakcji a także okazje do czynnego brania udziału w kształtowaniu spektaklu.

2.2.1. Rama inscenizacyjna w *Przypadku Klary* Pawła Miśkiewicza

Począwszy od scenografii, poprzez jej poszczególne elementy, aż do sposobu odgrywania ról, ocierającego się o pozostawanie aktorami – prywatnymi ludźmi przebywającymi na scenie a nie aktorami wcielającymi się w swoje role, a kończąc na publiczności, która w sposób brutalny zostaje wciągnięta w interakcję ze sceną poprzez całkowite zerwanie zasłony iluzji między przestrzenią sceniczną a publicznością można stwierdzić, iż wszystko to u Miśkiewicza jest inne, nietypowe i niestandardowe. Reżyser wraz z Barbarą Hanicką – scenografką tego przedstawienia, budują spektakl jakiego dotychczas nie było. Inscenizacja jest skrojona na miarę czasów, w których jest wystawiana.

2.2.2. Scenografia

Barbara Hanicka od czasu, kiedy w 1982 roku zadebiutowała w teatrze nieprzerwanie kreuje kolejne światy, kolejne wycinki rzeczywistości na potrzeby inscenizacji, które współtworzy z reżyserami, z którymi współpracuje. Hanicka oprócz dyplomu ze scenografii ma za sobą także ukończoną edukację w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na wydziale Architektury wnętrz. Być może stąd jej zamiłowanie do kreowania nietypowych otwartych przestrzeni z ruchomą scenografią, dynamicznie zmieniających się wraz z rozwojem akcji.

W *Przypadku Klary*, jak sama mówi, inspirowała się pomysłami Miśkiewicza a on jej. Nawzajem oceniali, przyjmowali lub odrzucali swoje pomysły lub propozycje. Podczas pracy nad *Przypadkiem* stanowili bardzo zgrany tandem, rozumiejący się niekiedy bez słów.⁷⁵ Przestrzenie tworzone przez Hanicką i Miśkiewicza zdecydowanie podlegają reprezentowanej przez nią estetyce ruchomych elementów scenografii, tworzącej atmosferę tymczasowości i przejściowości danej sytuacji.

Teatr Polski dysponuje bardzo dużą sceną, mimo to scenografia ograniczona została jedynie do niewielkiego jej fragmentu – niedaleko od widza, momentami prawie na wyciągnięcie ręki. Poszczególne miejsca akcji, jeśli mogłyby być dla odbiorcy niejednoznaczne, zostają dookreślone kolorowym neonem, który obwieszcza z towarzyszeniem charakterystycznego dźwięku podobnego do gongu, gdzie obecnie rozgrywa się akcja. Nie znaczy to jednak, że reszta dostępnej przestrzeni w ogóle nie została wykorzystana. Pragnę tu jedynie podkreślić, jak bardzo akcja została przeniesiona na skraj sceny, a także poza nią, aby – zgodnie z dzisiejszymi przyzwyczajeniami odbiorcy, który dzięki programom typu *reality show* wkracza w prywatność prezentowanych osób, a także ma możliwość pośredniego wpływania na ich losy – stać się komunikatem zakodowanym w formę funkcjonującą w dzisiejszym świecie.

Pod względem relacji z widownią przestrzeń sceniczna we wrocławskim *Przypadku* jest zupełnie otwarta na widza, integruje go w akcję sceniczną a czasem akcja sama przenosi się ze sceny na widownię. Od samego początku, czyli od momentu, kiedy Klara po raz pierwszy pojawia się przed, a właściwie wśród publiczności, widzowie – choćby ze względu na swoją obecność, w przestrzeni wykorzystywanej jako sceniczna – stają się częścią przedstawienia, w sposób nieco odmienny od tradycyjnego. Nie są już bowiem jedynie odbiorcami umiejscowionymi po stronie

⁷⁵ http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/barbara-hanicka. Stan na 21.02.2013.

przeciwnej niż scena, nastawionymi na recepcję wysyłanych ze sceny komunikatów, ale mogą zostać potraktowani jako element uprzednio opracowanej scenografii.

Akcja na scenie rozgrywa się zazwyczaj na jej niewielkim wyraźnie wyznaczonym obszarze. Na początku jest nim ruchomy skrawek podłogi salonu Ireny i Gotfryda, który może wjeżdżać i wyjeżdżać ze sceny wraz ze stojącym na nim zestawem żółtych mebli wypoczynkowych oraz stolikiem ze szklanym blatem. Wokoło znajdują się elementy scenografii charakterystyczne dla planu filmowego – statywy, reflektory, a także operatorzy kamer, którzy nieprzerwanie śledzą wszystkie poczynania postaci znajdujących się na scenie, transmitując je niekiedy na ekran umieszczony na scenie tak, że osoby obecne w przestrzeni scenicznej mogą śledzić program „na żywo”, w którym występują. Oprócz podestu wyznaczającego miejsce akcji, przestrzeń początkowo ograniczona jest także światłem, które w półmroku pozostawia dalsze plany sceny, na których znajdują się poustawiane skośnie względem przodu sceny duże płyty ze sztucznego tworzywa, prawdopodobnie z plexiglasu. Płyty te początkowo mogą symbolizować dalsze pomieszczenia w domu Ireny i Gotfryda niedostępne oczom widza. Jak się później okazuje, również są mobilne i są przesuwane na potrzeby kreowania scenografii do dalszych scen.

Pierwsze płynne przejście w zmianie układu scenografii umożliwia pojawienie się na scenie postaci zupełnie spoza tekstu dramatu. Jest to nietypowe i niespotykane rozwiązanie, w którym reżyser do wykonania oprawy muzycznej zaprasza zespół *Grammatik*. Hiphopowy zespół staje się kolejną częścią rozgrywającego się na oczach widza *reality show*, staje się komentarzem „na żywo” do oglądanych zdarzeń. Reżyser wplata raperów pomiędzy postaci dramatu. Mówią, że przyszli do Karoliny (córkę Ireny i Gotfryda), rozsiadają się na kanapach i w momencie, kiedy z głośników rusza podkład do ich utworu, przejmują rolę chóru z antycznej tragedii. Nie pozbawieni własnych, pozascenicznych emocji – gdyż nie są aktorami – z rozbrajającą naturalnością prezentują jeden ze swoich utworów, który staje się bezpośrednim komentarzem do scen widzianych przed chwilą. Podczas, kiedy widz doświadcza krótkiego koncertu na żywo, ze sceny wyjeżdżają wraz ze scenografią bohaterowie poprzedniej sceny.

Stałym elementem scenografii są ekrany, na których wyświetlane są filmowe wstawki zarówno z życia Klary poza sztuką, zupełnie nieuwzględnione w tekście dramatu, jak i te, które ze sceny zostały przeniesione w przestrzeń sceniczną stworzoną specjalnie na ich potrzeby poza scenę. Podczas, kiedy *Grammatik* wykonuje utwór pod

tytułem *Nie ma skróconych dróg*, który jest jednocześnie przesłaniem do Gotfryda i Ireny, dotyczącym ich życia, na ekranie prezentowany jest film z Klarą w głównej roli. Film jest kolejnym elementem wykraczającym poza tekst dramatu. Obrazy na ekranie ukazują Klarę w sytuacjach dnia codziennego nagranych w przestrzeni miejskiej Wrocławia. Są połączeniem retrospekcji życia Klary z okresu przed chwilą rozpoczęcia fabuły przedstawienia oraz symbolicznych fragmentów pokazujących jej ówczesną sytuację życiową oraz jej nastawienie do życia. Nastroje Klary można odczytać z symboli zawartych w filmie takich jak na przykład przygotowane specjalnie na potrzeby filmu billboardy z jej ruchomymi sekwencjami zdjęć jej twarzy. Na niektórych jest smutna – billboard opatrzony napisem „przywróćcie jej uśmiech”, na niektórych próbuje odszukać w sobie zdolność uśmiechania się – „pomyśl o sobie”, a niektóre obiecują szansę na lepsze życie – napis „znów jesteś naj” obok odprężonej i spokojnie uśmiechniętej twarzy Klary. Również nastawienie do życia, jakie reprezentuje główna bohaterka można odczytać z filmu, a w nim z jej mimiki, gestów, postawy. Wszystko to zdradza zmęczenie i znudzenie, a także rezygnację i bezradność. Klara snuje się po mieście bez celu, czasem tylko coś, jak na przykład jej własne spojrzenie, które rzuca jej Klara z billboardu albo Klara z odbicia w witrynie jest w stanie przykuć jej uwagę. Oprócz tych krótkich chwil skupienia na czymś konkretnym Klara patrzy nieobecna w dal, nie jest tam, gdzie fizycznie znajduje się jej ciało. Jej myśli krążą wokół nierozwiązanych lub w ogóle dla niej nierozwiązywalnych sytuacji życiowych.

Nie tylko w filmie, ale także na scenie pojawia się oprócz nieuwzględnionych w dramacie raperów jeszcze jedna postać nieujęta w tekście. Jest to starsza pani, która z dobrotliwym uśmiechem przygląda się Klarze. Może jest jej aniołem stróżem, a może nią samą za jakiś czas. Być może w ten sposób reżyser chce pokazać, że mimo turbulentnego okresu w życiu, jaki przeżywa Klara, można wyjść ze swoich problemów i doczekać spokojnej starości, której będzie stale towarzyszył uśmiech i spokój. Mimo to, Klara jest jednak prawie przez cały film wyraźnie zagubiona i wewnętrznie rozedrgana. Nie może wybrać kierunku, w którym iść, nerwowo podrywa się z miejsc, na których siedzi, ma błędne spojrzenie. Jedynie na końcu spogląda w błękitne niebo, którego widok wywołuje uśmiech na jej twarzy i wydaje się, że nieco ją uspokaja. Może w nim Klara odnajduje jedyne wyjście, może uśmiech na jej twarzy jest zapowiedzią próby samobójczej, a może po prostu cieszy ją widok nieskończonego błękitu ponad miastem.

Wszystkie fragmenty filmu są komentarzem lub próbą objaśnienia obecnego, a zatem przedstawianego na scenie stanu emocjonalnego Klary. W filmie nie ma dialogów, a więc reżyser nie dodaje od siebie tekstu, nie zmienia go także względem tekstu napisanego przez Loher. Mimo to jednak wprowadza element ramy inscenizacyjnej w ogóle nie zawarty, ani nie uwzględniony w tekście, aby za jego pomocą zaproponować współczesnemu widzowi i tak nastawionemu na recepcję obrazu a nie słowa, objaśnienie zachowania Klary, uzupełnienie dla nie tłumaczącego wcześniejszych zaszłości tekstu.

Widz może dzięki filmowi umieścić Klarę pośród znanych mu miejsc, kontekstów codziennego życia, czynności, które być może sam wykonywał w miejscach, w których prezentowana jest Klara. Główna bohaterka tekstu Loher przestaje być dla widza siedzącego we wrocławskim teatrze postacią fikcyjną, nabiera cech nie tylko realnej, ale potencjalnie znajomej widzowi postaci. Staje się mu bliższa. Widz zaczyna się z nią identyfikować. W końcu sam prawdopodobnie jest mieszkańcem Wrocławia, który niekiedy również boryka się z problemami emocjonalnymi lub finansowymi. Reżyser nie korzystając ze środków werbalnych odchodzi od oryginalnego tekstu, na rzecz komunikowania do widza obrazem. Oswaja go z Klarą i jej nietypowym sposobem bycia, trudną do zaakceptowania roszczeniową postawą oraz rezygnacją, którą stara się ukryć pod swoją zachepliwością i nerwowym zachowaniem.

Funkcją dodanego ponad tekst dramatu filmu staje się zatem zbliżenie postaci dramatu do widza, wzbudzenie w nim zaufania, sympatii, poczucia jedności, utożsamienia się z bohaterami oglądanych scen. Oprócz tego film ma za zadanie przekazanie treści, którymi chce się bezpośrednio z odbiorcą podzielić reżyser w postaci komunikatów symbolicznych, w formie obrazów, w zdewerbalizowanym kodzie obrazkowym zamiast werbalnie w postaci dialogowanych wypowiedzi postaci.

W całym przygotowanym przez Miśkiewicza filmie mnóstwo jest intertekstualnych odniesień do oryginalnego tekstu Loher, jednak można stwierdzić, iż oprócz tego film – także dlatego, iż dodany ponad scenariusz – jest własną interpretacją reżysera stworzoną na bazie tekstu, jednak niosącą widzowi dodatkowy przekaz stworzony i wysłany przez reżysera za pomocą medium, jakim jest film.

W całym spektaklu wielokrotnie ma miejsce zabieg ewidentnie podkreślający znaczenie formy przekazu treści za pomocą obrazów, mianowicie ich wielokrotne multiplikowanie. Sceny rozgrywające się na scenie są przekazywane za pomocą kamer

na ekrany umieszczone również w przestrzeni scenicznej. Tym samym na scenie pojawiają się jednocześnie aktorzy odgrywający swoje role oraz ich powielenia na ekranie bądź ekranach. Sposób, w jaki kreują swoje role, w chwilach, kiedy są jednocześnie filmowani, w dużej mierze wynika właśnie z faktu, że występują nie tylko przed widzami, ale i przed kamerą. W tych momentach chwilami opuszczają swoje role na rzecz grania przed kamerą. Klara prosząc Gotfryda o kredyt, bardzo wyraźnie wskazuje mu na kamerę, która właśnie go filmuje, dając mu miną i gestem do zrozumienia, że przecież przed kamerą nie wypadu mu jej odmówić. Tworzy przez to odniesienie do współczesnego świata, w którym życie nawet zwykłych ludzi bywa podglądane i na potrzeby programów typu *reality show* traci pierwiastek prywatności, a decyzje podejmowane na wizji są determinowane przez potencjalne oceny widzów. Także Irena przed kamerą zachowuje się inaczej przed widzami teatralnymi, bez powielenia swojej postaci przy pomocy kamery. Jej stała postawa ukierunkowana na kreowanie swojego wizerunku wzmacnia się i gdy widzi, że jest filmowana, bardziej niż zazwyczaj spina się i denerwuje, że ktoś mógłby odczytać jej emocje. Pokrzykuje na Gotfryda, kiedy ten się denerwuje, że ich córka mogłaby przez okno zobaczyć narkomanów. Nie chce, żeby ktoś zobaczył, jak jej męża ponosi wściekłość, nie wpisuje się to w jej wyimaginowany obraz spokojnego, drobnomieszczańskiego pożycia małżeńskiego. Ktoś mógłby przecież patrząc na nią przez pryzmat negatywnych zachowań jej męża, także o niej pomyśleć coś złego, a jej tak bardzo zależy na tym, aby być dokładnie taką, jaką sama chce oglądać w swoich oczach.

Kiedy w pensjonatowym pokoju Klary, na ekranie telewizora, na którym przed chwilą można było dojrzeć fragmenty filmu nagle pojawia się twarz Tomka z hasłem „niespodzianka” na ustach, na twarzy Klary rysuje się zaniepokojenie, u Georga natomiast nie wywołuje to raczej żadnych emocji. Dzięki medium telewizji Tomek nadaje swój komunikat do Klary. Za chwilę sam zjawia się na scenie, jednak w ekranach pozostają jego zmultiplikowane kopie. Jest jednocześnie rolą w teatrze oraz postacią w telewizji. Sam naśladuje siebie. Zapętlą relacje między rzeczywistością teatralną, sceniczną i telewizyjno-filmową. Jednak nie on sam. Przy pomocy jego postaci tego zabiegu dokonuje reżyser. Ponownie wraca do konwencji *reality show*, gdzie przed kamerą można, a nawet – dla utrzymania wysokiej oglądalności – należy z siebie wycisnąć najtrudniejsze, głęboko skrywane wyznania, nie kieruje się ich bowiem bezpośrednio do oczu swego odbiorcy, a jedynie do oka kamery. Obraz wyświetlany na

ekranach na scenie nie jest jednak nadawany na żywo. Aby uzyskać wśród widzów obecnych w teatrze efekt zaskoczenia, wypowiedź Tomka została uprzednio nagrana tak, aby w trakcie jej trwania on we własnej osobie mógł zjawić się na scenie i kontynuować przy towarzyszeniu powielonego siebie, równocześnie z nim obecnego na scenie i w tym samym czasie wypowiadającego te same kwestie. Po co trzech Tomków na raz? Czy wzmacnia to wydźwięk jego wypowiedzi? Otóż nie. Raczej pokazuje, jak łatwo dzięki pomocy nowoczesnych mediów uzyskać iluzję nie tylko w teatrze, ale także w zwykłym życiu, a oprócz tego – jak łatwo się na tę iluzję nabrać.

Elżbieta, kiedy trafia przed kamerę, staje oko w oko ze swoim żywiołem. Dla sceny rozstania z Tomkiem potrzebuje publiczności jak nigdy dotąd. Oprócz tego, że ma na wyciągnięcie ręki publiczność na widowni – z czego korzysta, wciągając ich w akcję przedstawienia – potencjalna publiczność po drugiej stronie kamery dodaje jej animuszu i mobilizuje do coraz bardziej rozedrganego działania. Elżbieta, mimo że w ogóle jest niezwykle egzaltowaną postacią, przed kamerą zachowuje się bardzo naturalnie. Można powiedzieć, że zachowuje się jak bardzo naturalna gwiazda telenoweli. Na taką też jest wystylizowana i taką właśnie ma rolę do odegrania. Przychodząc do Tomasza ma świadomość tego, że idzie tam właśnie po to, aby odegrać o wiele zbyt dramatyczną scenę, obecność kamery tylko jej pomaga, w doprowadzeniu się do stanu, w którym będzie mogła całą scenę z pełnym dramatyzmem odegrać nie dla Tomka, lecz dla całej publiczności nie tylko w teatrze, ale i po drugiej stronie kamery.

Jedynie Klara stwarza wrażenie zaprzyjaźnionej z kamerami. Zazwyczaj nie robią na niej żadnego wrażenia, jest wobec nich obojętna. Jednak, kiedy trzeba, umie je w odpowiednim momencie wykorzystać, bawi się nimi, zagląda porozumiewawczo w ich magiczne oczy. Nie wstydzi się ich ani nie boi. Gra nie tylko dla widza w teatrze, ale także – tak jak w jednej scenie Elżbieta – ma świadomość wpatrzonych w nią oczu także po drugiej stronie kamery, umie się do nich odnieść i zagrać także dla nich.

Jako przykład najciekawszego wykorzystania elementu ramy inscenizacyjnej spoza tekstu – zatem dodanego przez reżysera z własnej inicjatywy – można podać scenę, w której Tomek nagle przejmuje kamerę od operatora i sam kieruje ją na Irenę, aby zlustrować jej ubiór. Powoduje to podwójne rozdrażnienie i zakłopotanie Ireny. Kamera użyta na scenie pozwala spotęgować reakcje zawarte w tekście, podkreślić je i jeszcze wyraźniej zaznaczyć.

Każda z postaci reaguje na kamerę, nikt nie pozostaje obojętny jej magicznemu oku. Każdy na swój sposób, jednak wyraźnie widać, że nie pozostaje ona nikomu obojętna. Zastosowanie kamer wzbogaca przedstawienie, dodaje nową płaszczyznę komunikacji z widzem, nadaje całości nowy wydźwięk. Dzięki kamerom tekst zostaje nie tylko zbliżony do współczesnego zdewerbalizowanego języka obrazów, ale także zostaje wzbogacony o elementy, które pozwalają reżyserowi wydobyć z niego dodatkowe walory.

Cały spektakl jest swoją formą i oprawą sceniczną zbliżony do rzeczywistości. Zanika konwencja pozostawania w teatrze, przyjmowania pewnych faktów w sposób umowny. Wszystko na scenie u Miśkiewicza jest dosłowne i jest dokładnym odwzorowaniem rzeczywistości, także kostiumy, rekwizyty i większe elementy scenografii. Pozostawanie w konwencji *reality show* nie pozwala ani na uznanie istnienia czwartej ściany ani też na żadne domysły i konwencje tworzenia iluzji rzeczywistości. Inscenizacja Pawła Miśkiewicza jest opartą na uprzednio wybranym tekście rzeczywistością, nieco absurdalną, trochę abstrakcyjną, jednak widz przestaje być odbiorcą przedstawienia teatralnego, staje się podglądaczem wycinka rzeczywistości, realnej, znanej mu, prawdziwej, przeniesionej na scenę i opatrzonej fikcyjnym mówionym tekstem napisanym przez autorkę.

2.2.3. Kostiumy

Także kostiumy w opisywanej inscenizacji współgrają z aktualną rzeczywistością. Scenografka ubiera postaci w stroje niekiedy trochę awangardowe, jednak mimo to znajdujące bezpośrednie odzwierciedlenie w ubiorach noszonych także przez widzów na co dzień.

Stałym elementem ubioru Klary jest bardziej dziewczęcy niż kobiecy płaszcz przeciwdeszczowy w drobne wzorki, który ma na sobie cały czas. Prawdopodobnie także dla ułatwienia i nie wymuszania na postaci Kingi Preis przebierania się podczas grania, ponieważ jedną ze scen jest scena w deszczu, gdzie wreszcie noszony od początku płaszcz spełnia swoją rolę. Przez bardzo obszerny dekolt bluzki spod płaszcza bardzo wyraźnie ukazuje się oczom widza bielizna, a z nią biust Klary. W jej przypadku nie jest to jednak zupełnie pretensjonalne, wydaje się należeć do jej trochę niezrównoważonej, nierozsądnej postaci, która albo nie zwraca uwagi na takie

szczególne albo z premedytacją wykorzystuje swoje wdzięki, aby pomagać sobie w osiągnięciu wyznaczonych celów, nie widząc w tym procederze nic złego.

W związku z brakiem konkretnych wskazówek autorki dotyczących kostiumów, postaci są ubrane z dużą swobodą, a dobór ich strojów w dużej mierze podyktowany jest ekspresją scenografki. Kostiumy uzupełniają postacie, prowadząc ich niepodaną przez autorkę charakterystykę w obranym przez reżysera oraz scenografkę kierunku.

Nieco zabawna kolorowa koszulka Tomka, którą ma na sobie podczas większości scen stwarza wrażenie bycia beztroskim lekkoduchem. Jedynie ona wyróżnia postać Tomka. Oprócz tego nie wyróżnia się strojem w żadnej scenie. Może z wyjątkiem pierwszej, w której pojawia się we fraku, który kompletnie nie pasuje do strojów reszty osób obecnych na scenie, jest jakby z innego świata i innych czasów. Dobrze podkreśla fakt, iż Tomek jest handlarzem 'starzyzną'. Frak wygląda bowiem, jakby był wyjęty z worka wypełnionego takimi właśnie rzeczami, a wyzierająca spod niego koszulka zupełnie do niego nie pasuje i tym samym jeszcze bardziej podkreśla, że stroje noszone przez Tomka nie są przez niego starannie dobierane, być może dlatego, że nie przywiązuje do nich wagi.

Kostium Ireny natomiast nie przystaje do mówionego tekstu, który sam w sobie mógłby być wskazówkami dla scenografa. Zamiast sukienki nadmienionej w tekście, ma na sobie dwuczęściowy bliźniak oraz spódniczkę i dobrane do tego kozaki, które ma na nogach także w domu. I ona i Gotfryd stwarzają wrażenie ludzi, którzy nie dość, że zawsze wyglądają tak samo, niezależnie od sytuacji, w której się znajdują, to jeszcze ich stały ubiór podyktowany jest sytuacją oficjalną i to do niej jest dopasowany. Gotfryd wygląda tak, jakby właśnie wstał zza swojego biurka w banku – wysoko podciągnięty wzorowo zawiązany krawat, wszystkie guziki marynarki oraz kamizelki starannie zapięte, spodnie w kant i świeżo wypastowane buty. Jedynie w scenie w przyszpitalnym parku swój ubiór zamienia na prawie całkowitą nagość. Jednak nie na scenie, a w onirycznej wizji, która równocześnie projektowana jest na ekranie. Razem z Elżbietą kręcą się na dziecięcej karuzeli z wesołego miasteczka, siedząc jak Amazonki – z gołym biustem na zabawkowych konikach. Na scenie pozostają jednak całkowicie ubrane – Elżbieta w swój jak zwykle elegancki strój, z kobiecością podkreśloną wysokimi szpilkami, a Irena niezmiennie w ten sam strój, w którym występuje od

początku przedstawienia, z tą różnicą, że na szyi ma futrzany szal, a włosy ma puszczone swobodnie na ramiona.

W tej scenie reżyser zupełnie zaniechał wiernego oddawania tekstu na scenie. Elegancki kostium Elżbiety zamiast szpitalnego szlafroka, a także nagie ciała obu pań na karuzeli zamiast sceny w przyszpitalnym parku. Wszystko to ujęte w rzeczywistość z koszmarnego snu, rozmytą, niewyraźną, kręcącą się w zawrotnym tempie z towarzyszeniem przejmującego chichotu kobiet wyzwolonych ze społecznych okowów. Scenie tej towarzyszy bowiem wyznanie Ireny, iż zostawia męża wraz z córką i odchodzi z kobietą. W tym samym czasie na scenie jest także Gotfryd z Klarą, a wśród scen z wesołego miasteczka można dostrzec również Tomka. Wszyscy jednocześnie wypowiadają swoje kwestie, tworzy się chaos.

Scenografia z poprzedniej sceny miesza się samoistnie ze scenografią z następnej. W związku z tym także kwestie wypowiadane w poszczególnych scenach mieszają się ze sobą, potęgując bałagan powstały na skutek zamieszczenia dodatkowego elementu niezapisanego w tekście – filmu. Wszystko wskazuje na to, że cały ten chaos najbardziej dotyczy Klary i ją okropnie męczy. Cała scena jest wymierzona w jej spokój, każdy czegoś od niej oczekuje lub żąda. Dopiero, kiedy Klara odchodzi do swojego odsuniętego w publiczność stałego miejsca scenicznego osamotnienia może skupić się na sobie. Przeżyć w samotności, to czego doznała w ostatnich chwilach. Jest wtedy już bardzo zmęczona swoim życiem, stanem swojego umysłu, a także kondycją. Samotność znajduje jednak nie na parkowej ławce – jak chciała tego Loher, a na wysokim stołku niedaleko neonu, który świeci jasnym niebieskim światłem, ilekroć Klara ma być na scenie sama. Na rzecz stałego elementu scenografii, reżyser po raz kolejny zaniedbuje wierność tekstowi.

2.2.4. Rekwizyty

Spektakl ze względu na utrzymanie w nim konwencji *reality show* obfituje w dodatkowe elementy scenografii związane z planem filmowym. Także dzięki zastosowaniu wstawek filmowych poszerza się spektrum możliwości w kwestii wykorzystania dodatkowych rekwizytów. Stale obecnym na scenie – dodatkowym względem tekstu – rekwizytem jest kamera, która nieustannie śledzi poczynania wszystkich postaci. Jej dodatkowe zastosowanie widać wyraźnie, kiedy Tomek ‘pożycza’ ją na chwilę od operatora, aby zlustrować ubiór Ireny. Klara w chwilach

większego rozdrażnienia przegania operatorów ze sceny, a więc także oni są dodatkowymi elementami ramy inscenizacyjnej, biorą czynny udział w spektaklu. Czasem Klara także wykorzystuje kamerę i operatorów do realizowania własnych zamierzeń, szuka u nich aprobaty dla wypowiedzianych kwestii. Irena natomiast traktuje operatorów kamer jako dodatkową publiczność, ale także pierwszą instancję, która mogłaby dokonać oceny jej osoby, wdzieczy się zatem do kamer, jest zupełnie nienaturalna, nie umie odnaleźć się w świecie kamer i telewizji, bawi i ciekawi ją widok własnej twarzy na ekranie, ewidentnie jest dla niej czymś nowym.

Kamery obecne na scenie są zatem bardzo interesującym dodatkowym elementem ramy inscenizacyjnej, mającym niebagatelny wpływ na interpretację wypowiedzianego tekstu. Jest to zdecydowanie najciekawszy dodatkowy artefakt, gdyż rzadko bywa stosowany w teatrze, a u Miśkiewicza nadaje specyficzny wydźwięk całemu przedstawieniu.

Najważniejszym ujętym przez autorkę w tekście rekwizytem jest serce. Pojawia się ono na scenie, w takiej formie, w jakiej zostało opisane w tekście – jest gumowe, plastyczne, nie tłucze się. Po tym, jak zostaje okropnie zmaltretowane przez wściekłą Elżbietę zadziwia fakt, że w końcowej scenie miga światelkiem w środku tak, jak Elżbieta wcześniej wspominała.

Rekwizytów użytych w inscenizacji Miśkiewicza jest ze względu na rozległość scenografii oraz liczne jej zmiany bardzo dużo, jednak kluczowe dla interpretacji tekstu znaczenie ma właśnie wspomniane serce, a wizję reżysera wychodzącą zdecydowanie poza tekst pozwalają zrealizować użyte kamery.

2.2.5. Aktor – rola

W tekście Loher pojawia się parada różnych typów postaci, każda z nich reprezentuje wyraźnie odrębną kategorię. Zadanie, jakie stoi przed aktorami, niezależnie od tego, że Loher nie daje im co do tego żadnych wskazówek, to stworzenie postaci charakterystycznych, lekko przerysowanych tak, aby bez najmniejszego zawahania można było je sklasyfikować i zakwalifikować do konkretnej grupy, którą dana postać reprezentuje. Wynika to bezpośrednio z tekstu sztuki i sposobu, w jaki postacie są kreowane przez role, które wypowiadają.

Na szczególną uwagę zasługuje Kinga Preis, przed którą stoi zadanie stworzenia postaci Klary. Klara przez nią grana jest postacią niezdecydowaną,

niezwykle uczuciową, wręcz rozedrganą, w pełni oddaną swojej roli, co można zauważyć nie tylko w momencie, kiedy kamera przybliża widzom jej łzy, które płyną po policzkach, gdy do piersi przyciska gumowe serce.

Nawet, kiedy Preis sprawia wrażenie wychodzenia ze swojej roli w chwilach, gdy porozumiewawczo spogląda w kamerę, robi to tylko po to, aby jeszcze wyraźniej naszkicować cechy Klary, która nie cofnie się przed niczym, aby osiągnąć swój dobrany do jej aktualnych potrzeb cel. Interesujący jest także sposób, w jaki Preis decyduje się mówić swoją rolę. Jest zupełnie nienaturalny, momentami aż rażący, gdyż zgodnie z tekstem, aktorka pozbawia tekst interpunkcji, a intonacją nadaje mu cechy monotonności, którymi charakteryzuje się tekst napisany przez Loher. Jej wypowiedzi brzmią zatem czasem jak przygotowane przez syntezytor mowy, a nie jak wytwarzane przez żywego człowieka, który czuje i dlatego mówi to, co słyszy jego odbiorca.

Ciekawą i nieodgadnioną postacią jest Irena Ewy Skibińskiej. Od początku grana niejako podwójnie – równocześnie przed publicznością w teatrze, ale także ze względu na rolę, jaką ma do stworzenia, przed osobami znajdującymi się wraz z nią na scenie. Jej postać jest bowiem nastawioną na zewnętrzne bodźce osobą nieustannie kreującą siebie w oczach swoich i innych. Dopiero od momentu oświadczenia swojej decyzji o odejściu od Gotfryda staje się postacią sceniczną, sprawiającą wrażenie nie grania już dla nikogo, w końcu staje się sobą – prawdziwą Ireną, która nie musi już produkować siebie na potrzeby innych. Odzyskuje pewność siebie i zdaje się w pełni akceptować samą siebie. Akceptacja w oczach innych jest już jej niepotrzebna.

Na uwagę zasługuje także rola stworzona przez Bożenę Baranowską. Dzięki wizji Elżbiety, jaka dzięki kostiumom i rekwizytom została przetransponowana na scenę, Baranowska ma do odegrania dojrzałą, pewną siebie i świadomą swojej wartości uwodzicielkę, która nie boi się okazać swoich uczuć. Także po to, aby móc dzięki nim zaistnieć przed publicznością, jaką na przykład w scenie rozstania z Tomkiem są dla niej Irena, Klara i Tomek. Widać, z jaką satysfakcją przychodzi jej odgrywanie samej siebie przed innymi.

Przez interaktywny charakter przedstawienia oraz ciągłą obecność kamer na scenie, wszystkie postacie zdają się mieć świadomość grania przed innymi – wyraźnie jest widoczna relacja między rolami (X – X), a także silnie zaznaczona zostaje płaszczyzna rola – widz (X – S), ponieważ wszyscy niejednokrotnie zwracają się nie tylko za pośrednictwem kamer, ale i bezpośrednio do publiczności.

W dużej mierze wpływ na sposób, w jaki aktorzy kreują swoje role, ma maniera Loher do tworzenia nawet dialogowego tekstu jako nieprzerwanego ciągu wypowiedzianych bez emocji słów. Jednak dzięki kreacjom aktorskim postaci zostają powołane do życia wraz z właściwymi ludzimi emocjami. Ze względu na tekst w prezentowanych odczuciach postaci pojawiają się pewne przesunięcia, jednak pomagają one wytworzyć charakterystyczne rysy poszczególnych ról.

2.2.6. Publiczność

Miśkiewicz otwiera przestrzeń sceniczną na widza, przenosi akcję również na widownię i to niejednokrotnie. Pierwszym zaskoczeniem dla widza jest moment, kiedy Gotfryd wskazuje na okno, za którym rzekomo mają znajdować się narkomani, a w tym momencie reflektor łowi na balkonie widowni grupę młodych mężczyzn, którzy nie są widzami, a stanowią fragment rzeczywistości dramatu. Pierwszy raz publiczność jest zaskoczona, że w 'ich' przestrzeni znaleźli się odtwórcy ról, szczególnie, że za chwilę te same osoby pojawiają się na scenie, aby dać hip-hopowy komentarz do wydarzeń ze sceny.

Później już za każdym razem, kiedy *Grammatik* wypowiada się muzycznie, jego członkowie zbliżają się do publiczności schodząc ze sceny i mieszając się z widzami w przestrzeni widowni. Ten fakt ma także znaczenie symboliczne, jako ludzie tacy, jak widzowie, którzy przyszli do teatru, są bliżej nich, a komentarz, który płynie z ich ust w postaci hip-hopowych utworów ma za zadanie trafić i trafia bezpośrednio do uszu widza. Nie musi pokonywać żadnej bariery teatralnych konwencji.

Nie tylko w tym przypadku Miśkiewicz postępuje niekonwencjonalnie. Także jedna ze scen w całości rozgrywa się w przestrzeni widowni. Najważniejsza scena między Elżbietą a Ireną ma miejsce właśnie na wyizolowanych światłem z tłumu widzów dwóch miejscach wśród publiczności. Aktorki nie są oddzielone od widzów granicą proscenium, reżyser jeszcze raz pokazuje, że są takie same jak widzowie. Również chodzą do teatru i ukradkiem się tam trzymają za ręce. Po raz kolejny Miśkiewicz zaciera wyraźną granicę między sceną a widownią. Zbliża aktorów do widzów. Sądząc po reakcjach widzów – przede wszystkim osób starszych – nie zawsze przy towarzyszeniu pozytywnych odczuć.

Także dla Klary publiczność nie jest niewidoczna ani obca, niejednokrotnie zwraca się do widzów szukając u nich potwierdzenia dla swoich słów. Miśkiewicz,

upatrując w bohaterach *Przypadku Klary* ludzi takich, jak obecni w teatrze widzowie, mieszkańcy Wrocławia, nie boi się zauważyć ich obecności, dać im miejsce i moment, w którym także mogliby się wypowiedzieć. Widzowie są dla bohaterów inscenizacji podwójną instancją. Po pierwsze w tradycyjnym rozumieniu – spektakl odgrywany jest przez aktorów dla widzów, jednak jednocześnie są dla nich bodźcem do odgrywania sztuki w konkretny sposób. Współbudują przestrzeń i atmosferę spektaklu, który dzięki temu staje się niepowtarzalnym wydarzeniem.

2.2.7. Wnioski

Inscenizacja Pawła Miśkiewicza jest zdecydowanie jedną z bardziej nowatorskich inscenizacji teatralnych początku XXI wieku. Zastosowanie rozległej scenografii, kamer, wkroczenie w przestrzeń widza, a także oprawa muzyczna na żywo, obszerne wstawki filmowe oraz komponowanie ich z rzeczywistością sceniczną, a także wmieszanie obsługi technicznej między postaci dramatu sprawia, że cały spektakl znajduje się na cienkiej linii granicznej między sztuką teatralną, performancem a *reality show*. Nietrudno taką granicę przekroczyć i wpaść w zasadzkę odejścia od tradycyjnego teatru na rzecz ślepego wykorzystywania wszelkich środków technicznych a także scenicznego wyrazu, jakimi dysponuje dzisiejszy teatr. Miśkiewiczowi jednak takie niebezpieczeństwo nie grozi ani przez chwilę. Jego spektakl nie jest jarmarkiem możliwości współczesnego teatru, a celowym zastosowaniem środków wyrazu odpowiednio dobranych do tekstu umyślnie pozbawionego przez jego autorkę większego potencjału scenicznego. Dzięki temu aktualny tekst dramatyczny traktujący o kondycji współczesnego świata i żyjącego w nim człowieka – także widza, mógł zostać przedstawiony w sposób dopasowany do jego przyzwyczajeń, między innymi takich, jak odbieranie treści zakodowanych przede wszystkim w obrazach a nie w słowach.

Podkreślane przeze mnie kilkakrotnie w tekście powyższej analizy zaniedbania wierności tekstowi autorki dramatu nie są z mojej strony zarzutem wobec reżysera, moja praca nie jest bowiem recenzją, czy krytyką jego pracy nad inscenizacją. Mają one za zadanie jedynie zwrócić uwagi na fakt, iż w kwestii kreowania ramy inscenizacyjnej reżyser działał bardzo niezależnie i na potrzeby własnej wizji dokładał lub odejmował zarówno elementy tekstu właściwego, jak i didaskaliów, po to, aby uzyskać zamierzony przez siebie efekt i móc jednocześnie trafić do widza.

2.3. *Stosunki Klary*, reż. Krystian Lupa

Premiera: 05.04.2003 w Teatrze Rozmaitości w Warszawie

reżyseria: Krystian Lupa

przekład: Jacek Stanisław Buras

scenografia: Krystian Lupa

kostiumy: Magdalena Maciejewska

muzyka: Jacek Ostaszewski

asystenci reżysera: Kai Ohrem, Iwo

Vedral, Sebastian Buttny, Michał

Sieczkowski

Obsada:

Klara – Maja Ostaszewska

Irena – Aleksandra Konieczna

Elżbieta – Maria Maj

Tomasz – Sebastian Pawlak

Gotfryd – Mariusz Benoit

Georg – Jacek Poniedziałek

Chińczyk – Osama Ubukata

Po Miśkiewiczu i Toszy z tekstem Dei Loher postanowił się zmierzyć Krystian Lupa. Jak dotąd oprócz spektaklu Teatru Telewizji w reżyserii Magdaleny Łazarkiewicz nikt po Lupie nie podjął się tego wyzwania. Być może po jego realizacji nikt już nie próbuje się tekstem zajmować. Czy to znaczy, że jego inscenizacja jest ostateczna? Czy też oznacza to spadek zainteresowania sztukami tej niemieckiej pisarki. Być może także tekst dla wielu reżyserów nie przedstawia wystarczającego potencjału scenicznego, aby chcieć go interpretować w teatrze. Przecież sama Loher wyraźnie określiła swoje credo: „Pisać przeciwko teatrowi”⁷⁶, zatem wystawianie jej tekstów nie może być zbyt proste.

Lupa, znany ze swojej twórczej autonomiczności, także w tym przypadku od początku daje się poznać jako twórca niezależny i niekierujący się przyjętymi konwencjami. Pierwszą oznaką jego niezależności jest nadanie inscenizacji innego tytułu, niż tytuł tłumaczenia Jacka St. Burasa. Dla Lupy Klara nie jest przypadkiem, fenomenem, który należy obserwować, badać i oceniać za pośrednictwem sceny. Widz nie powinien się od tego specjalnego przypadku dystansować, powinien raczej towarzyszyć Klarze w jej drodze przez różnice i bariery społeczne, biedę, aż do upadku wywołanego także jej stosunkami, które Lupa zawiera w tytule.

⁷⁶ Schöbler, Franziska: *Augen-Blicke: Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen 2004, s. 254, (tłum. NO). Cyt.: Schöbler, Dramen, 2004.

2.3.1. Rama inscenizacyjna w *Stosunkach Klary* Krystiana Lupy

Spektakl Lupy trwa ponad trzy i pół godziny. Nie dziwi zatem, że rama inscenizacyjna jest bardzo dynamiczna i zmienia się wielokrotnie. Nastrój na scenie pozostaje jednak wciąż ten sam. Atmosfera jest ciężka i trudno odnaleźć optymistyczne akcenty. Tak jak i u Loher u Lupy nie ma przerw, reżyser musiał więc znaleźć rozwiązania dla licznych zmian technicznych. Zarówno z tym, jak i z innymi zadaniami radzi sobie jak na dojrzałego i doświadczonego twórcę teatralnego przystało. Innym zastosowanym przez niego zabiegom przyjrzyć się dokładniej poniżej.

2.3.2. Scenografia

Także w tym aspekcie Lupa wykazał się swoją twórczą autonomicznością i zgodnie ze swoim zwyczajem przygotowaniem scenografii zajął się samodzielnie, aby móc ją w całości skomponować zgodnie z własną wizją całego przedstawienia.

Scenografia w całym spektaklu tworzy wrażenie tymczasowości i przytłacza swoimi brudnymi, ciemnymi kolorami. Przestrzenie są przesadnie wysokie, mimo to przytłaczają. Sprawiają wrażenie niedopełnionych. Mieszkanie Gotfryda i Ireny wydzielone jest z reszty sceny wytartym, brudnym dywanem, na którym ustawione są mały stolik, obok niego dwa krzesła i sofa. Ściany są obdrapane, brudnoczerwona i brudnozielona. Na jednej z nich, bardzo wysoko, znajduje się zupełnie niedosiężne, zakratowane okienko. Po przeciwnej stronie sceny jest jakby doklejone zupełnie symboliczne okno skierowane w stronę widowni, z którego Gotfryd energicznie wykrzykuje w stronę widzianych przed domem narkomanów. Przestrzeń między oknem a pokojem wyznaczonym dywanem jest niczym nie połączona. Jedynie fakt, że Gotfryd przechadza się nerwowo między oknem i dywanem, wskazuje na fakt, że oba te elementy należą do jednego pomieszczenia. Okno stanowi istotny element tej sceny, jest zatem wydobyte z nieprzerwanie panującego na scenie półmroku jasnym ciepłym światłem. Na tyłach sceny stoi obleczone folią rusztowanie, które potem zostaje wykorzystane w innych scenach. Jednak w tej potęguje wrażenie przejściowości.

Wnętrze kościoła także tonie w półmroku, jedynie ławka kościelna jest oświetlona jaśniej niż reszta sceny, jednak i tak większość sceny w kościele odbywa się obok niej. Z tyłu sceny jest dość jasne okno, jednak nie na tyle jasne, aby wpadało przez

nie światło. Obok wciąż znajduje się to samo rusztowanie, jest jednak w innym położeniu niż uprzednio.

Potem w kolejnej scenie wraca do swojej funkcji bycia tłem, którą pełni także w następnej. Gabinet Georga nie nosi żadnych znamion bycia gabinetem lekarskim. Między dwiema ciemnymi obdrapanymi ścianami stoi rozjaśnione od tyłu rusztowanie. Wszystko jest tam tymczasowe, odbywa się w atmosferze pośpiechu. Zza rusztowania, przygotowany do następnej sceny, na ruchomym podeście wjeżdża Tomek wraz ze swoją niewielką przestrzenią mieszkalną. Jego pomarańczowy materac, który jest centralną powierzchnią jego domostwa, jest jednym z niewielu kolorowych przedmiotów w całym przedstawieniu. Rusztowanie nie znika ze sceny. Także w kolejnej scenie zmienia swoje ustawienie, ale pozostaje wciąż obecnym symbolem, nie dającym zapomnieć o przejściowości, o tym, że nie ma nic na stałe.

Dopiero w mieszkaniu Ireny i Gotfryda, które jest ostoją spokojnego mieszczańskiego życia, rusztowanie nie gra już roli. Jest tylko sofa na starym zużytym dywanie i reszta wyposażenia ich mieszkania z pierwszej sceny. Kolejna zmiana w scenografii zachodzi dopiero w hotelowym pokoju Klary. Nie jest to jednak bynajmniej zmiana sugerująca początek czegoś nowego. Rusztowanie nadal swoją obecnością przypomina o tym, że wszystko nadal nie jest na stałe, podkreślając słowa Klary, o tym, że mieszkanie w podrzędnym hotelu to stan przejściowy.⁷⁷

Między poszczególnymi scenami są dość długie blackout'y, służące przede wszystkim zmianom technicznym, jednak Lupa stara się nimi także wyczekać zmianę atmosfery ze sceny na scenę. Czasem na czas przerwy między scenami zatrzymuje jedną z postaci, łapiąc ją światłem w bezruchu, jak obraz w ramę. Pozostawia poprzednią scenę, aby spokojnie wybrzmiała przed kolejną. Wyciemnieniom zazwyczaj towarzyszą różne zaskakujące i raczej niezwiązane z przedstawieniem dźwięki, jak na przykład odjeżdżające metro, czy migające flesze.

Oprawą muzyczną, a zatem także i tymi dźwiękami zajął się często współpracujący z Lupą Jacek Ostaszewski. Wzbogaca on sceny monologów, dając im podkład muzyczny, do odartych z uczuć scen łóżkowych przewrotnie dobiera zmysłowe, romantyczne piosenki. W scenie, w której Klara znajduje się z Georgiem w swoim hotelowym pokoju rozmawiając o jego żonie, dzieciach, zdrowiu, do atmosfery brudnego hoteliku dodaje dźwięki wdzierające się w ich rozmowy zza ścian

⁷⁷ „Jak tylko znajdę znowu jakąś pracę, zaraz mnie tu nie będzie.” Loher, Klara, 2001, s. 82.

sąsiadujących pokoi, w których, sądząc po dźwiękach, rozgrywają się takie same sceny, jak ta między Klarą a Georgiem.

Jedynym miejscem w całej sztuce, gdzie Ostaszewski dokładnie realizuje wskazówkę z tekstu, jest padający deszcz. Nie dlatego, że chciał wielokrotnie godzić w zgodność z tekstem, a dlatego, że Loher nie uwzględnił w swoim tekście żadnej oprawy muzycznej ani dźwiękowej.

2.3.3. Kostiumy

Charakterystyczne dla tego przedstawienia stroje aktorów, utrzymane w konwencji nowoczesnej 'luźnej elegancji' zostały przygotowane przez Magdalенę Maciejewską – scenografkę i kostiumolożkę na co dzień współpracującą z Teatrem Rozmaitości w Warszawie, znaną z tworzenia kostiumów będących bliskim odwzorowaniem rzeczywistości.

Kostiumy w inscenizacji Lupy nie odgrywają raczej żadnej symbolicznej roli, mówią za siebie wprost. Cały spektakl jest odwzorowaniem rzeczywistości, być może dość absurdałnej, ale w skali jeden do jednego. Także kostiumy nie są niezwykle. Ludzi podobnie ubranych można by na pewno znaleźć wśród publiczności. Ten fakt daje widzowi możliwość iluzorycznego zniwelowania bariery między sceną a publicznością. Absurdałna rzeczywistość naszkicowana przez Loher staje się widzowi bliższa przez ubranie aktorów w wycinki zwyczajnej codzienności w postaci strojów, znane widzowi ze świata zewnętrznego. Cały spektakl jest w swej formie bardzo bliski rzeczywistości, Lupa również nie szczędzi nagości, która, być może, nazbyt wyeksponowana, także niepodkreślana przez Loher, towarzyszy aktorom w wielu scenach.

Tam, gdzie w tekście ubiór zostaje zaznaczony przez autorkę, to jest w miejscu, w którym Tomasz dokładnie lustruje ubiór Ireny, aby dzięki swoim zdolnościom właściwym handlarzowi starzyzną utworzyć jej rys osobowościowy, następuje pewna rozbieżność między tym, co mówi, a tym, co Irena ma na sobie. Tomasz mówi o sukience, Irena natomiast ubrana jest w białą bluzkę oraz czarną spódnicę. Jej mąż także nie ma na sobie marynarki, o której mówi Tomasz, a jedynie wytarty, miejscami lekko rozciągnięty pulower.

Także w scenie w przyszpitalnym parku pojawia się wzmianka o ubiorze postaci, mianowicie Elżbieta ma wystąpić jako pacjentka szpitala w szlafroku, tutaj reżyser nie rezygnuje z wykorzystania tej wskazówki. Ubiór w tym wypadku służy

podkreśleniu miejsca, w którym rozgrywa się akcja. Także w scenie w gabinecie lekarskim Georg zostaje ubrany w charakterystyczny dla lekarza biały fartuch. Widać zatem, że stroje dobrane są do postaci raczej zgodnie z wizją reżysera, aniżeli z wskazówkami autorki.

Najbardziej różnorodnie ubrana jest Klara. Fakt, iż pojawia się w większości scen, powoduje, że jej stroje dobrane są do różnych sytuacji i jako że pojawia się najczęściej, najłatwiej można zauważyć zmianę jej ubioru. Początkowo widzimy ją ubraną w strój o raczej chłopięcym stylu; luźne beżowe spodnie ze ściągaczem na kostce zsunięte na biodra, do tego biała bluzka bez rękawów lekko odsłaniająca brzuch oraz pantofle na obcasie. Wszystko razem tworzy wrażenie niewymuszonej elegancji. Taką Klarę widzimy także w kolejnej scenie, tym razem ubrana jest w zwiewną szarą sukienkę do kolan oraz lakierowane czarne buty na bardzo wysokim obcasie. W deszczu ma na sobie połyskliwą bordową krótką kurtkę, która rozchylona – jak każdy jej ubiór – pozwala dostrzec jej zgrabne ciało. W ostatniej scenie, również skąpo ubrana Klara prezentuje się w opuszczonych na biodra dresowych spodniach i odsłaniającej ramiona i brzuch koszulce. Strój lub jego brak w ogóle nie gra dla niej roli. Świadczy to o jej naturalności, może także trochę naiwności, że nie jest postrzegana przez pryzmat tego, co ma na sobie i chce, aby dostrzeżono jej wnętrze. Za każdym razem wygląda tak, jakby zapominała o swoim ubiorze, jakby to, co ma na sobie było jej najnaturalniejszą garderobą.

Nie można tego samego powiedzieć o Elżbiecie, która w scenie z Ireną ma na sobie białą koszulową bluzkę oraz czarną długą spódnicę, natomiast w scenie rozstania z Tomaszem ubrana jest w długą, przylegającą do ciała kolorową sukienkę w pełni odsłaniającą ramiona. Za każdym razem wygląda tak, jakby nieswojo czuła się w tym, co ma na sobie. Być może taki jest również zamysł reżysera, aby unaocznić jej niezadowolenie z własnej osoby i z tego, w jakim momencie życia się właśnie znajduje, które wyraża się pośrednio przez protest strojem, który sobie dobiera.

Irena przez cały spektakl pozostaje w konwencji narzuconej byciem wzorową panią mieszczańskiego domu. Kiedy ma się z kimś spotkać, niezależnie od tego, czy w domu, czy poza nim, zawsze ma na sobie spódnicę przed kolano, bluzkę, żakiet oraz buty na niewielkim obcasie. Dopiero kiedy jest sama lub w towarzystwie Elżbiety Lupa pozwala jej na pokazanie bardziej ludzkiego oblicza w postaci lekko potarganych włosów, osuwających się rajstop, czy też nagich ramion wysuwających się spod koca.

Bliskim rzeczywistości widza, jednak najbardziej oderwanym od rzeczywistości w ogóle, także w kwestii ubioru, jest Tomek – leniwy lekkoduch, który swój spokój stawia wyżej niż wszystko inne. Ma długie, nieulożone włosy, raczej nie przejmując się swoim wyglądem. Czasem nosi obcisłe zielone spodnie, a czasem wytarte jeansy, do tego zakłada kolorowe koszulki bez rękawów albo pstrokate koszule lub luźne bluzy. Jego strój odzwierciedla jego postawę życiową i charakter.

Jednak kostiumy w *Stosunkach Klary* nie mają za zadanie wyrażać lub ilustrować typów ludzi, które reprezentują poszczególne postacie. Ich zadanie to pomóc przetransponować absurdalny tekst w rzeczywistość znaną widzowi, kojarzoną z jego własną codziennością, także tą oglądaną zza szyby ekskluzywnego butik, tak aby widz mógł uznać, że to, co widzi teoretycznie mogłoby należeć do znanych mu aspektów życia codziennego.

2.3.4. Rekwizyty

Biorąc pod uwagę oszczędność Loher w podawaniu wskazówek, co do ogólnego ukształtowania warunków, w których jej sztuka ma zostać odegrana, można przypuszczać, że również wskazówki dotyczące zastosowania rekwizytów będą dość ubogie. Tak też właśnie jest, a wskazówki, które pojawiają się w tekście dotyczą rekwizytów abstrakcyjnych lub absurdalnych, trudnych do zastosowania w teatrze, tak aby autorka mogła pozostać przy stosowaniu się do swojego credo, a jej żeby były niełatwe do zrealizowania.

Oprócz rekwizytów pojawiających się w tekście reżyser dodaje także własne, aby przestrzenie, w których rozgrywa się akcja stały się naturalne, bliskie widzowi, łatwiejsze do zaakceptowania, jako noszące rysy przestrzeni znanych z życia codziennego.

Rekwizytami, które reżyser dodaje od siebie i które łatwo rzucają się w oczy są papierosy, które pali Klara i Tomek. W tekście nie ma o nich wzmianki, jednak dla reżysera stały się elementem dopełniającym postacie zarówno Klary jak i Tomka.

Przedmioty, które autorka wymieniła w tekście i które mają spełniać konkretne zadania to świnia i serce. Świński łeb faktycznie pojawia się w scenie w kościele, jednak niewielki w swoim rozmiarze, szybko chwycony przez jego właściciela i wyniesiony w kulisy, znika pośród absurdalności całej sceny, w której Elżbieta i

Tomasz zostają przyłapani przez przypadkowego Chińczyka na miłosnym uniesieniu w kościele.

Serce odgrywa w całym spektaklu kluczową rolę. Pojawia się w scenie, w której rozżalona Elżbieta przychodzi symbolicznie zwrócić je Tomaszowi oraz w końcowej scenie, kiedy Klara przeżywa śmiertelne konwulsje po przedawkowaniu tabletek uspokajających. Serce przyniesione przez Elżbietę jest takie, jakim opisała je Loher – nie tłucze się, nie rozpryskuje, jest twarde i mimo wszelkich usilnych starań Elżbiety, która ciska nim o podłogę i o ściany – niezniszczalne⁷⁸. Odgrywa symboliczną rolę dla rozstania Elżbiety i Tomka. Ona pragnie mu je zwrócić w swojej wściekłości, on za to wypiera się go, udając że go nie zna i że nigdy nikomu go nie ofiarował. W tej krótkiej scenie jasno rysuje się obraz związku, w jakim oboje się znajdowali. Dla obojga ta relacja znaczyła zupełnie coś innego, nie byli zgodni, co do jej typu, nie podążali wspólną ścieżką do jednego celu, zatem i rozstanie zupełnie wyparło istnienie jakiegokolwiek możliwości na porozumienie. W tej samej scenie Elżbieta daruje to serce Klarze, zaznaczając z ironią, że jej jeszcze może się przydać⁷⁹. Zdezorientowana Klara przyjmuje serce, które w końcowej scenie, przychepione przez nią na ścianie zaczyna migać w rytm uderzeń prawdziwego serca, dając nadzieję, że Klara przeżyje własny zamach na życie swoje i dziecka noszonego w łonie.

2.3.5. Aktor – rola

Role stworzone przez Loher są pewnymi konkretnymi typami postaci. Tekst pozostawiony bez interpunkcji oraz odautorskich wskazówek na temat odczuć i reakcji bohaterów sprawia wrażenie surowego i odziera postacie z emocjonalności. Aby przywrócić tudzież nadać im ludzkie cechy Lupa dopuszcza pewne odstępstwa od tekstu, nie trzyma się sztywno i ślepo jego ram, manipuluje nim, aby ożywić role.

Maja Ostaszewska w roli Klary wiernie oddaje jej bierność wobec otaczającego ją świata i zajęć mających miejsce wokół niej. Jej Klara jest rozedrganą postacią, którą łatwo urazić, rozemocjonowaną, pełną różnorodnych odczuć czasem nieadekwatnych do sytuacji, które wybuchają w najmniej oczekiwanych momentach.

⁷⁸ „[...] To serce jest nietłukące, z powodu cennego tworzywa. To tandeta, ordynarna tandeta. To serce jest twarde jak skóra, twarde, skórzane, niezniszczalne serce z małpiej skóry. To serce nie wykazuje żadnych rys ani pęknięć, ani nawet wgłębień czy siniaków. [...]” Tamże, s. 71.

⁷⁹ „Proszę, to się pani jeszcze może przydać. (rzuci Klarze serce i wychodzi bez słowa)” Tamże, s. 72.

Trudność w kreowaniu wszystkich ról naszkicowanych przez Loher polega przede wszystkim na tym, że autorka nie kieruje ani reżyserem, ani postaciami. Pozostawia im wolną rękę w tworzeniu postaci. Jedynie właściwy tekst dramatu daje niejaki wskazówki na temat poszczególnych bohaterów. Interpretowane na swój sposób przez aktorów pod czujnym okiem reżysera tworzą komplet wyrazistych, barwnych postaci, które w zestawieniu ze sobą budują wyraziste kontrasty.

Po Klarze Ostaszewskiej widać, że jest nieustannie spięta, rusza się nerwowo, ciągle poprawia ubranie, chodzi bez ustanku po scenie, wykrzykując swoje monologi. Wyraźnie daje do zrozumienia, że wewnątrz ma buzującą niezgodę na własne życie. Czasem tylko przysiada w zamyśleniu i nic nie mówi, pozwala sobie na chwilę wyciszenia, żeby potem znowu wybuchnąć niczym wulkan płaczu, krzyku czy historycznego śmiechu.

Przez wystudiowane, opracowane gesty i ruchy aktorów przedziera się ich naturalność. Czasem tylko zza zasłony perfekcyjnie dopracowanego ruchu scenicznego da się dostrzec prawdziwość, która chwilami wprawia odbiorcę w zakłopotanie, gdyż kwestionuje sceniczną naturalność, która ma zostać osiągnięta przez grę aktorską.

Spektakl w zamierzony sposób obfituje w akcenty zaczerpnięte z rzeczywistości pozasceniczej, sceny są wydłużane przeciągłym milczeniem, niektóre gesty powtarzane są wielokrotnie, co już ich nie podkreśla, ale przerysowuje. Miejscami gubi się teatralność na rzecz filmowości, co widać także w grze aktorów, którzy zupełnie zapominają o istnieniu widza. Produkują rzeczywistość, w której się poruszają, tworząc jej zupełną iluzję. Na czas trwania przedstawienia przestają grać swoje postacie, a stają się nimi.

Widz otrzymuje wycinek rzeczywistości z życia Klary i osób jej towarzyszących. Kiedy ogląda Klarę z Georgiem w jej pokoju hotelowym może zapomnieć, że jest w teatrze, zdecydowanie przenosi się przed ekran, na którym może podglądać sceny z ich życia. Nie chodzi tu bynajmniej tylko o prezentowaną w intymnym scenach nagość, zdecydowanie większą uwagę przykuwa naturalność ich rozmów, nieteaturalnie wydłużony czas zastanawiania się nad kolejnymi wypowiedziami, przestają odgrywać Klarę i Georga, są parą kochanków, która w chwilach, kiedy w swojej ukrywanej przed światem relacji może być razem, chłonie nawzajem swoją obecność. Takie zabiegi sprawiają, że role aktorów nabierają cech naturalności, a odgrywana rzeczywistość staje się prawdziwą, tyle że przeniesioną na scenę.

2.3.6. Publiczność

Podczas oglądania spektaklu widz zostaje przeniesiony w rzeczywistość Klary. Towarzyszy jej przez ponad trzy i pół godziny w perypetiach prowadzących przez chęć oddania własnego ciała na potrzeby badań medycznych, jej rodzinne kłótnie, wyniszczające związki, w które jest uwikłana, aż do zupełnego upadku, kiedy zrezygnowana wybiera własną śmierć.

Mimo, iż w spektaklu nie są przewidziane żadne przerwy, publiczność aż do końca żywo reaguje na zajścia oglądane na scenie. Przede wszystkim główną reakcją na obserwowane sceny jest śmiech, który pojawia się w humorystycznych momentach, które mogą się takie wydawać na pierwszy rzut oka. Gdyby widz miał okazję przyjrzeć się im po raz kolejny, prawdopodobnie nie reagowałby już śmiechem, mógłby bowiem zauważyć, że stanowią bardziej żalospną, aniżeli humorystyczną część życia Klary. Żarty sytuacyjne, które bawią widzów wpisują się w tragikomiczny obraz jej codzienności. Z powodu długiego czasu trwania przedstawienia niektóre sceny mogą być dla widza męczące, mogą się dłużyć. Jednak rama inscenizacyjną w jaką wpisany został spektakl przewiduje dla widza chwile wytchnienia w postaci wyciemnień między scenami, chwil na refleksję nad obejrzanymi właśnie scenami lub zagadkowych dźwięków dochodzących uszu widza w kompletnej ciemności i odciągających swoim pełnym brakiem powiązania ze scenami od oglądanych przed chwilą zdarzeń. Widz może wtedy na chwilę oddać się kontemplacji, zastanowieniu nad tym, co zobaczył, a jednocześnie przygotować się na to, co jeszcze go czeka na scenie.

Zastosowane elementy ramy inscenizacyjnej, przede wszystkim scenografia i kostiumy zdecydowanie mają wpływ na recepcję tekstu Loher. Wytworzona atmosfera upadku, tymczasowości, ciemnej rzeczywistości pozbawionej żywych kolorów determinuje odbiór całości tekstu. W sztuce, poza krótkimi tragikomicznymi momentami, które mogą rozbawić widza, nieustannie odczuwalna jest zbliżająca się katastrofa.

2.3.7. Wnioski

Lupa do tekstu Loher podchodzi z ogromnym zafascynowaniem jego tematyką, odkrywaniem kondycji człowieka XX i XXI wieku, czyli tego, co dopiero na naszych

oczach się kształtuje⁸⁰. Nie szuka w tekście gotowych rozwiązań i diagnoz, jaki ten człowiek jest, czy miałby być. Pokazuje nam drogę, po jakiej taki człowiek się dziś porusza i sam akt przebywania tej drogi wraz z Klarą, która może być przedstawicielką ludzi z dzisiejszych społeczeństw jest dla niego istotą całej sztuki.

Rama inscenizacyjna dobrana do tej idei jest zgodna z jej założeniami. Nie prezentuje niczego na wyrost, nie wyolbrzymia trudnych stanów Klary, pokazuje ją taką, jaka jest. Nie ujmuje jej kobiecości w jej nonkonformizmie, nie zabiera czułości w związkach, których nie umie budować, nie odbiera jej potrzeby bycia wyjątkową, mimo iż jest zupełnie zwyczajna. Tekst jest historią o upadku zwyczajnej, młodej kobiety, która nie umie siebie odnaleźć. Taka też jest jego inscenizacja.

Lupa odważnie podchodzi do tekstu, wykorzystuje kontrowersyjne gesty, wplata sporo nagości i pozascenicznej naturalności. Niektórzy zarzucają mu brak pomysłów na realizację, który miałby przejawiać się w zbyt długich wyciemnieniach⁸¹. Jednak tak doświadczony twórca i w tym ma swój zamysł. W przerwach, także dzięki oprawie dźwiękowej Ostaszewskiego, może stworzyć dla ucha i wyobraźni obraz wielkomięskiej aglomeracji, która często jest sprawcą produkowania takich przypadków, jak Klara.

Spektakl Krystiana Lupy broni się przed takimi zarzutami. Nie tylko doświadczeniem i pozycją reżysera wypracowaną przez lata pracy zawodowej w świecie teatru. Broni się także linią fabuły z wyczuciem przez niego poprowadzoną przez ciemne zakamarki i pułapki tekstu Loher przebyte i uwydatnione dzięki zastosowaniu odpowiednich środków teatralnego wyrazu zawartych przez odpowiednio dobraną ramę inscenizacyjną.

⁸⁰ „Nie interesuje mnie Dea Loher jako intelektualistka i autorka diagnozy społecznej. Fascynuje mnie natomiast to, czemu ona sama ulega. W jej sztuce jest silny przekaz depresji, jazda w dół człowieka, który traci wiarę w dotychczasowe wartości. Dramat Loher nie tylko przedstawia ten proces, ale także mu się poddaje.” <http://www2.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/2809/lupa01.php>. Stan na 09.05.2012.

⁸¹ Pawłowski, Roman: *Czekanie na cud – „Stosunki Klary” Dei Loher w warszawskich Rozmaitościach*. W: Wyborcza.pl. <http://wyborcza.pl/1,75475,1410552.html>. Stan na 15.05.2012.

3. Werner Schwab – *Präsidentinnen*

Prezydentki, przekład: Monika Muskała

Werner Schwab, skandalista, przedwcześnie zmarły reformator spojrzenia na niemieckojęzyczny dramat. Innowacyjność jego pomysłów szokuje, wprawia w osłupienie, zapiera dech w piersiach – nie zawsze jednak w okrzyku zachwytu. Jego sztuki mają za zadanie szokować i obrzydzać, z założenia nie budzić zachwytu. Schwab to nie tylko płodny dramaturg, ale także współczesny człowiek teatralnego renesansu.

Urodzony w 1958 roku w Grazu, pierwsze lata życia spędził pod opieką matki, ponieważ jego ojciec alkoholik już rok po jego narodzinach opuścił rodzinę. Otoczenie, w jakim przebywał i środowisko, dzięki któremu poznawał świat, odcisnęło na nim, a potem na jego sztuce niemożliwe do niezauważenia piętno. Wzrastający przy boku matki sprzątaczką w duchu austriackiego prowincjonalizmu i nacjonalizmu⁸², nierozliczonej nazistowskiej przeszłości i wszechobecnej katolickiej dewocji, w którą także w poszukiwaniu rozwiązań dla swoich problemów popadła jego matka, stając się dla niego tym samym najbliższą typową przedstawicielką austriackiego społeczeństwa, coraz bardziej dystansował się od samego siebie. Odsuwał się od swojej nieakceptowanej tożsamości, gubiąc niekiedy kontakt z samym sobą. Zdarzały mu się bowiem w burzliwym okresie dorastania akty autoagresji⁸³, wymierzone z jednej strony jako kara w tłamszącą jego osobowość matkę, z drugiej zaś jako wczesne studium ludzkiego ciała przeprowadzane na nie pojmowanym jako własny organizmie. Schwab wielokrotnie nacinał swoją skórę, patrząc, jak spod niej wydobywa się krew. Brak akceptacji dla swojej tożsamości i drogi życia wytyczanej przez matkę marzącą o dobrym synu Schwab próbował od wczesnych lat swojej młodości topić w alkoholu. Zawsze poruszał się 'pod prąd', nie akceptując narzucanej mu, nawet siłą, ideologii wyznawanej przez jego otoczenie.

Edukację, która także wywarła niemały wpływ na jego twórczość, zdobywał w różnych szkołach, których zazwyczaj przez swoją anarchistyczną i buntowniczą naturę nie kończył. Między innymi w Szkole Rzemiosła Artystycznego w Grazu oraz w pracowni rzeźby pod kierunkiem prof. Bruno Gironcoli w wiedeńskiej Akademii Sztuk

⁸² por. Nowak, Maciej: *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku*. Warszawa 2010, s. 275. Cyt.: Nowak, Wątroba, 2010.

⁸³ por. http://www.tygielkultury.eu/4_6_2002/aktual/28ram.htm. Stan na 24.03.2013.

Pięknych⁸⁴. Proces edukacyjny utrudniała jego chęć samodzielnego tworzenia, co najczęściej skutkowało przedwczesnym ukończeniem edukacji. Zamiast zajmować się zadaniami stawianymi przed nim przez profesorów, wolał zajmować się tym, co aktualnie przykuwało jego uwagę, a potencjał twórczy pochłaniało bez reszty. W trakcie studiów tworzył instalacje łączące w sobie siłę dźwięku i obrazu w przestrzennych instalacjach tworzonych na bazie odpadków oraz rzeczy znalezionych. Swoich sił próbował także w zakresie muzyki współczesnej oraz teorii kultury. Pierwsze prace wystawiał w 1978 roku, jeszcze podczas studiów, w stworzonej wspólnie ze swym przyjacielem, Jánosem Erdödy, w Grazu galerii producentów 'cool tour'. Jego pierwsza wystawa nosiła tytuł *veraendung*.

Po tym, jak wraz z żoną, Ingeborg Orthofer, przeprowadzili się do niewielkiej, odizolowanej od świata posiadłości w Kohlberg, we Wschodniej Styrii, rozpoczął się dla Schwaba nowy etap. Mógł w niezmaconym życiu publicznym spokoju oddać się pasji przekładania swojej energii twórczej na wytwory sztuki. Były to przede wszystkim rzeźby oraz instalacje tworzone z rozkładających się resztek zwierząt, kości, mięsa oraz wmontowanych cytatów z popkultury, będące bezpośrednim komentarzem do kondycji ówczesnej kultury i sztuki. Rozkładające się dzieła miały bowiem formę swoistych performance'ów, które psując się z czasem zmieniały swą formę, dążąc do nieuchronnego rozpadu.

W gospodarstwie w Kohlberg powstawały także jego literackie szkice, tworzące w dużej mierze bazę dla późniejszych sztuk i występujących w nich postaci. Pierwsze teksty Schwaba, które nadsyłał między innymi do licznych czasopism literackich od początku były krytykowane i odrzucane pod zarzutem zbytnej hermetyczności⁸⁵. Nikt nie chciał przyjąć jego sztuk do realizacji, gdyż podejmowaną tematyką oraz użytym w nich językiem budziły oburzenie i odrazę.

Pierwsza ze sztuk, które ujrzały światło dzienne, pod tytułem *Das Lebendige ist das Leblose und die Musik* została wystawiona 22.04.1989 roku w Grazu jako część pierwszego projektu stowarzyszenia twórców 'Intro Graz Spection', którego współzałożycielem był Schwab. W 1990 Schwab na stałe powrócił do Wiednia i na dobre zajął się pisaniem. Już w tym samym roku na scenę trafiły *Prezydentki*, a wraz z nimi rozpoczęła się w szaleńczym tempie rozwijająca się kariera skandalisty – cynicznego 'miejskiego cowboya' z Grazu, który umiał nie tylko prowokować, ale też

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ por. <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119355221.html>. Stan na 31.03.2013.

niezwykle ostro i trafnie kwitować zaobserwowane zjawiska, często także związane z kierunkiem rozwoju teatru, literatury oraz sztuki.

Od czasu *Prezydentek* do swojej tragicznej śmierci napisał kilkanaście sztuk. Teksty wychodziły spod jego ręki niemal automatycznie i bez przerwy. Można powiedzieć, że w końcowym okresie swojego życia był opętany pasją pisania. Bawił się słowem i językiem, odnajdując w nich nieodkryte dotąd przez innych twórców aspekty, a dla siebie azyl i ucieczkę od znienawidzonej rzeczywistości.

Za jego życia ukazały się dwa tomy jego pism – w 1991 roku zbiór *Fäkaliendramen*, obejmujący małe prozy oraz cztery dramaty oraz rok później *Königskömodien*, zbiór zawierający pięć kolejnych dramatów. Już po śmierci autora ukazał się zbiór *Dramen III* złożony z wcześniej niepublikowanych manuskryptów. Ostatnia strona jednego z nich miała wystawać z jego kieszeni, gdy w noworoczny poranek 1994 roku znaleziono go martwego w jego wiedeńskim mieszkaniu z 4,1 promila alkoholu we krwi. Podobno była to strona dramatu pod tytułem *Nareszcie martwy. Nareszcie bez powietrza*.

Schwab całą swoją krótką i burzliwą karierę opierał na autokreacji. Z przekonania o możliwości osiągnięcia sukcesu na bazie skandalu wywodził swój wizerunek, który sprytnie kreował na potrzeby mediów. Jego bogata wyobraźnia oraz umiejętność barwnego formułowania wniosków swoich trafnych obserwacji nigdy nie pozwalały rozmówcom jednoznacznie stwierdzić, czy mówi prawdę, czy też zmyślnie konfabuluje na potrzeby tworzenia swojego wizerunku.

Jego życiowym credo było „Management + legenda + tekst = zwycięstwo + przyjemność”⁸⁶, które pozwalało mu tworzyć ‘Gesamtkunstwerk’, w którym jednocześnie kreował i inscenizował siebie oraz swoje dzieła. Nie uszło to uwadze krytyków i literaturoznawców, którzy jego sposób na tworzenie siebie i sztuki dostrzegli jako nową formę wyrazu i docenili jej nowatorstwo znaczącymi nagrodami. W 1991 roku *Prezydentki* zostały uznane przez *Theater heute* najlepszym debiutem roku, a rok później uhonorowano go aż trzema nagrodami – otrzymał Mülheimer Dramatikerpreis, jego dramat *Zagłada ludu albo moja wątroba jest bez sensu* został uznany przez *Theater heute* za najbardziej obiecujący debiut niemieckojęzyczny w dziedzinie dramatu oraz został laureatem prestiżowej Förderungspreis des Schiller-Gedenkpreises.

⁸⁶ http://www.tygielkultury.eu/4_6_2002/aktual/28ram.htm. Stan na 22.03.2013.

W swoim krótkim życiu, w czasie, w którym zajął się dramtopisarstwem Schwab ‘wyprodukował’ ogromną ilość prozy oraz tekstów dramatycznych. Zdołał napisać również kilka sztuk, które także w Polsce są stale grane i cieszą się wśród widzów dużą popularnością. Prawdopodobnie ze względu na fakt swojej odmienności od głównego nurtu w sztuce teatralnej, jak również ciekawość widzów budzoną wciąż na nowo soczystymi recenzjami kolejnych inscenizacji. W ostatnich latach dramaty Schwaba zyskały szczególną popularność również wśród twórców teatralnych ze względu na poruszane przez niego tematy. Nastąpił wzrost zainteresowania społecznymi aspektami życia. Obecnie częściej niż dotychczas problemy społeczne pojawiają się w teatrze jako temat przedstawień.

Sztuki Schwaba nie mają na celu wywołania refleksyjnego spojrzenia na otaczającą nas rzeczywistość. Ich głównym zadaniem było wyolbrzymienie i groteskowe przedstawienie rzeczywistości, z jakiej wywodził się Schwab. Jego sztuki są głównie krytyką austriackiego społeczeństwa, jego zakłamania wobec samego siebie i prześmiewczym w tonie skwitowaniem jego wad.

Również w *Prezydentkach*, choć to niezwykle specyficzna sztuka, można odnaleźć cechy krytyki społeczeństwa oraz przerażająco groteskowego przedstawienia jego wad. Dramat oparty jest na kreacji, ale przede wszystkim na autokreacji, przez wypowiedziane słowo. Tekst naznaczony wszechobecną, ostro rozbrzmiewającą nutą naturalizmu, na wskroś prześiknięty nadzwyczajną rolą języka, także tego naszpikowanego wulgaryzmami. Werner Schwab, jako postać niezwykle oryginalna, stworzył własny język pełen neologizmów, które łatwo można rozpoznać, także w tłumaczeniu. Monika Muskała, która dokonała przekładu *Prezydentek*, nie miała łatwego zadania. Język stworzony przez Schwaba jest tak odrębnym wariantem języka niemieckiego, iż wśród współczesnych literaturoznawców niemieckojęzycznych zyskał określenie ‘schwabisch’, które symbolizuje uznanie go za samodzielny dialekt. Nawet przed bardzo doświadczonym tłumaczem stawia to ogromne wyzwanie, któremu niełatwo sprostać, a z którym mimo to Muskała poradziła sobie niezwykle zręcznie. Tłumaczka nie miała najmniejszych problemów z dobraniem, a raczej ze stworzeniem nowych słów na potrzeby oddania wymyślonych przez Schwaba pojęć.

Dzięki językowi, jakim Muskała posługuje się w tłumaczeniu, nie jest trudno pozbawić tekst zakotwiczenia w niemieckojęzycznych realiach kulturowych, które mogłyby okazać się trudne w interpretacji dla polskiego widza. Idea krytyki społeczeństwa pozostaje widoczna w obu tekstach. Także w związku z polskim i

austriackim oddaniem religii nie ma problemu ze zrozumieniem tego aspektu *Prezydentek* ujętego przez Schwaba.

Trzy bohaterki *Prezydentek* oprócz tego, że zgodnie z zamysłem Schwaba są postaciami uniwersalnymi, także dzięki tłumaczeniu Muskały stają się bliskie polskiemu odbiorcy. Są zwyczajne, naturalne, często ordynarne i wulgarne, co jednak w wycinku rzeczywistości, z której pochodzą i w którą na stałe są wpisane tekstem sztuki, nie razi, ani nie budzi sprzeciwu, w odbieraniu ich takimi, jakie są. Schwab nie ubarwia ich, nie musi wcale ich koloryzować ani wyolbrzymiać ich naturalnych cech, gdyż w takiej postaci, w jakiej pokazuje je widzowi – jako zupełnie naturalne, a nawet naturalistyczne – są już wystarczająco charakterystyczne. Również dzięki zastosowanym przez Schwaba bezpośrednim odniesieniom do polskiej kultury jego tekst, mimo iż często budzi sprzeciw i oburzenie, kulturowo staje się bliższy polskiemu odbiorcy.

Opisywana sztuka Schwaba, tak jak i niektóre z jego pozostałych sztuk, określana jest mianem ‘sztuki fekalnej’. Sztuki tego typu nie należą do najpopularniejszych zarówno w literaturze polskiej, jak i niemieckojęzycznej. Przede wszystkim ze względu na centralny obszar tematyczny, wokół którego się skupiają. Nie każdy ma bowiem tak wiele odwagi, lub tak mało oporów, aby – tak, jak Schwab – napisać tekst dramatyczny, którego głównym zagadnieniem oraz punktem odniesienia dla poszczególnych scen są ludzkie ekskrementy, wydzieliny oraz z naturalistyczną lubością przedstawione procesy fizyczne oraz związane z nimi prozaiczne czynności i proste reakcje ludzkiego organizmu.

Tekst jest specyficzny w swej budowie. Fabuła o dużym potencjale scenicznym w zasadzie nie występuje, ponieważ większość wydarzeń ma miejsce wyłącznie w wyobrażeniach protagonistek. Całą sztuką, podzieloną na trzy akty, rozgrywa się w kuchni jednej z bohaterek – Erny. Każdy akt naznaczony jest swoją własną, odrębną, oddzielającą go od pozostałych specyfiką.

Wszystkie trzy tytułowe Prezydentki to emerytki. Każda z nich jest reprezentuje odrębny typ osobowości, wszystkie przynależną jednak do tej samej, dobrze znanej Schwabowi z własnego życia grupy – najniższej klasy społecznej współczesnego prowincjonalnego społeczeństwa drobnomieszczańskiego. Erna – najstarsza z nich, żyje uwikłana w chorą relację ze swoim psychopatycznym synem alkoholiczkiem. Cały jej świat obraca się wokół Hermanna, który – także na złość matce – o czym stale ją informuje, celowo nie odbywa żadnych stosunków płciowych, aby

umyślnie pozbawić ją upragnionych wnucząt. Erna marzy o spełnieniu w roli babci, jednak w roli matki nie radzi sobie zupełnie, obwiniając Hermanna o wszystkie nieszczęścia, jakie ją spotykają. Nie darząc go żadnym ciepłym uczuciem oczekuje od niego, że on będzie dla niej oparciem. Jest sfrustrowana do tego stopnia, że bieg jej życia nadają kolejne niewykorzystane przez Hermanna możliwości odbycia stosunku, o których ten z lubością informuje matkę, aby dodać jej zgryzot. Oprócz tego Erna jest zręczliwą dewotką, która z upodobaniem oddaje się pasji oszczędzania, które uważa za cnotę i dzięki której pragnie uzyskać zbawienie, gdyż uważa, że Pan Bóg wreszcie doceni jej wyrzeczenia i związane z nimi cierpienia. Świat widzi brzydkim, obrzydza ją, jednak nie mówi o tym otwarcie, bo słowa które miałyby go opisać nie przechodzą jej przez gardło. Niestety jak się okazuje w kilku kluczowych dla sztuki momentach, jest to jedynie poza, którą Erna zdecydowała się przybrać, aby we własnych oczach stworzyć obraz, który będzie jej odpowiadał. Nie przysparza jej bowiem najmniejszego problemu użycie najgorszych epitetów w chwilach gniewu, zarówno pod adresem Greta, jak i bogobojnej Maryjki. Co gorsze, w swoim oddaniu wierze i Panu Bogu nie cofa się ani nie waha przez chwilę przed dokonaniem aktu bestialskiego mordy z zimną krwią z powodu tak błahego, że mógłby on nie istnieć wcale.

Greta jest przeciwieństwem Erny, zarówno w kwestii aparycji, jak i zachowań, które reprezentuje. Jest od niej nieco młodsza, jednak przez styl życia, jakie dotąd wiodła doświadczona w innych dziedzinach życia, niż Erna. Dwukrotnie wychodziła za mąż. Jednego męża straciła, z drugim się rozwiodła, przede wszystkim ze względu na jego kazirodczy związek z córką, który Greta wydaje się jednak podświadomie paradoksalnie, ze względu na podobieństwo córki do siebie za młodu, akceptować. Jako ofiara tak patologicznej relacji nie ma oporów, aby stanąć w obronie byłego męża.

Najdroższym sercu Greta przyjacielem jest jej wierny piesek – Lidzia, z którym Greta prawie w ogóle się nie rozstaje. Z tego powodu nie może również chodzić do kościoła, gdyż żał jej zostawiać Lidzię samą w domu. Obraz siebie na własne potrzeby również buduje w słowach, których używa jako broni przed zarzutami Erny. Mimo, iż nie chodzi do kościoła, chce uchodzić za przykładną katoliczkę. Na wszystko zawsze znajduje bardzo racjonalne wytłumaczenie bliskie jej prostemu sercu, które celnie trafia do rozsądku pod wieloma względami podobnych jej koleżanek.

Swoim ubiorem przypomina manifestującą swoją odmiennność nastolatkę. Chce być modna i elegancka, jednak przy użyciu środków, które są jej dostępne tworzy groteskowy obraz starszej pani z za mocnym makijażem, która nie może pogodzić się z

przemijaniem. Mini spódniczka i jaskrawe kolory, a także ogromna ilość taniej, błyszczącej biżuterii powodują, że staje się karykaturą samej siebie. Istotą egzystencji dla Greta byłoby przebywanie wśród ludzi z wyższych sfer. Jednak ich niedostępny dla niej świat sprawia, że może się nim zajmować wyłącznie w rozmowach z Maryjką na temat ustępów ludzi z wyższych sfer, które paradoksalnie stają się dla niej jedynym kanałem dostępu do niego.

W swoich wypowiedziach Greta nie przebiera w słowach. Używa wulgaryzmów i obscenicznych określeń na reakcje zachodzące w ludzkim organizmie. Swoją niezrealizowaną obsesję bycia wzorową żoną przekłada na frywolne zachowanie i jeszcze frywolniejsze opowieści o swoim życiu, które częściowo skrywa pod zasłoną obłudnego zażenowania.

Najbarwniejszą postacią, bo najbardziej wyabstrahowaną z rzeczywistego świata i najdalej odsuniętą od powszechnie znanych typów zachowań i postaci jest najmłodsza z Prezydentek – Maryjka. Bez reszty oddana swemu zajęciu, które wykonuje bez oporów i z zamiłowaniem, ofiaruje je bowiem Chrystusowi, w którego, jako w swego zbawiciela jest ślepo wpatrzona. Maryjka zajmuje się przetkaniem ustępów, uważając swą pracę za niezwykłą cnotę, która jej także pozwoli dostąpić zbawienia. Określona przez Schwaba mianem ‘zidiociałej’ wygłasza czasem nad wyraz racjonalne i dalekie od postrzegania przez jej koleżanki świata. Wszystkie jej wypowiedzi są jednak przez Ernę i Gretę kwitowane jako bezsensowne i chore, za co Maryjka zmyślnie mści się na nich w końcowych scenach.

Maryjka jest zdziecinniałą, zupełnie niedojrzałą marzycielką, która chce pozostać ślepa na okropności świata. W swoim dziecięcym idealizmie łagodzi wszystkie spory między koleżankami i z ujmującą radością przygląda się, jak na nowo między nimi nastaje zgoda. Jest fanatyczną katoliczką, która we wszystkim dopatruje się woli bożej i wielkiej łaski, którą Bóg ześle na nią za je pracowitość i oddanie wykonywanemu zajęciu.

Schwab dzieli dramat na trzy sceny, jednak większość twórców teatralnych rezygnuje z trzeciej, w której występują „Oryginalni Odtylcowi Pocieszyciele Dusz”⁸⁷.

W pierwszej scenie poznajemy Prezydentki, jako trzy emerytki, które zebrały się, aby świętować zakup używanego kolorowego telewizora oraz znalezienie na śmietniku futrzanej czapy. Centrum zagraconej kuchni Erny, w której się znajdują,

⁸⁷ Schwab, Werner: Prezydentki. W: *Moja psia twarz*, Kraków 2009, s. 33. Cyt.: Schwab, Prezydentki, 2009.

zajmuje teraz nowo nabyty telewizor, a wraz z nim centralne miejsce w ich życiu zajmuje także kazanie papieża, w które wpatrują i wsłuchują się z zamiłowaniem. Już od początku widać wyraźnie, w jaki sposób przez pryzmat mediów bohaterki postrzegają rzeczywistość, nie umiając odgraniczyć jej od świata widzianego w telewizji. Mieszają to, co przeżywają lub przeżywały same z tym, co widzą w telewizji. Nie istnieje dla nich jasno wytyczona granica między światem nierealnym, a ich własnym, nieatrakcyjnym światem, w którym czują się niesłusznie uwięzione, co je widocznie oburza.

Każda z Prezydentek przedstawia się widzowi w pierwszej scenie za pomocą monologowej rozmowy z koleżankami. Żadna z nich bowiem z nikim nie rozmawia, a jedynie wyrywając innym możliwość wypowiedzenia się, kreuje siebie we własnych słowach. Schwab nie przewiduje komunikacji między Prezydentkami. Ich rozmowy stanowią jedynie możliwość – dla każdej z nich z osobna – do autokreacji we własnych wypowiedziach oraz do przedstawienia najgorszych stron swojej egzystencji, aby uzyskać choć odrobinę współczucia, nawet jeśli będzie ono wymuszone.

Schwab przedstawia pragnienia, tęsknoty i marzenia kobiet samotnych, zmęczonych życiem, wiodących nudny, niczym nie urozmaicony żywot pań swoich maleńkich, biednych domostw. Owe nieziszczone wizje dochodzą do głosu w drugiej scenie, w której bez rekwizytów i dodatkowej scenografii, a jedynie w otoczeniu słów tworzących rzeczywistość powstają sceny pełne niespotykanej na co dzień radości, splendoru, jaki nieoczekiwanie spada na każdą z postaci oraz zaskakujących zwrotów akcji, powodowanych przez stale monologowo wylewane potoki słów.

Druga scena jest namalowaną słowami Prezydentek uroczystością. Jedynie co do tego fragmentu wyimaginowanej rzeczywistości zgadzają się wszystkie, jest ona miejscem spotkania wszystkich trzech, ale jedynie po to, aby każda z nich w spokoju mogła dodać słowną realizację swoich własnych marzeń, nie musząc się przy tym obawiać, że któraś z koleżanek przerwie jej w snuciu swych pięknych wizji. Podczas tej uroczystości mają miejsce sceny radosne w subiektywnym odczuciu każdej z bohaterek. Aby znów móc dojść do głosu zarówno Erna, jak i Greta wysłuchują nawzajem swoich opowieści, jednak wielokrotnie tłumią chęci Maryjki, która także chciałaby się wypowiedzieć.

Erna z nieskrywaną ekscytacją opowiada o swoim wymarzonem absztyfikancie – Karlu Wotilli, bogobojnym handlarzu wątrobianką, któremu objawiła się Najświętsza Maryja Dziewica. Do konsumpcji kanapek z wędzonką popijanych kawą z mlekiem

dodaje chwile intymności i wzajemnego zaufania odczytywane z dzielenia się poufnymi informacjami takimi, jak szczegółowy cel udania się do ustępu. Wszystko zmierza do osiągnięcia upragnionych chwil nigdy nieprzeżytego szczęścia rodzinnego, Erna kieruje bowiem swoją wizję tak, aby pozwolić Wotilli na wyrażenie swojej chęci spędzenia przy jej boku reszty życia.

Greta we właściwy sobie frywolny sposób opowiada o muzyku – Fredku, którego właśnie poznała, i który właśnie zapalał do niej gorącą miłości. Zwodzi go jednak zanim pozwoli mu zbliżyć się do siebie bardziej, aby móc poznać prawdziwą moc jego uczuć. Dopiero, kiedy wizje Grety zezwalają Fredkowi się oświadczyć ich miłość rozkwita w pełni. A Greta nagle dowiaduje się, jak majątny jest jej wybranek. Pozwala sobie zatem w marzeniach na wszystko, czego nie zaznała w życiu. W wyimaginowanej rzeczywistości staje się panią na włościach swego ukochanego, który zapewnia jej byt, jest wspaniałym mężem i kochankiem zarazem. Jej nieudane życie otrzymuje od marzeń zaciąg rekompensatę.

Także Maryjka realizuje we własnych wizjach swoje chore marzenia. Ludzie obecni na uroczystości mogą podziwiać jej pracowitość, kiedy obsługuje klientów w bufecie i kiedy nagle najważniejsza w jej wyobrażeniu osoba – ksiądz proboszcz – wzywa ją, niczego nie przypuszczającą służebnicę bliźnim, na pomoc. Zatkąły się bowiem wszystkie ustępy na uroczystości i jedyną osobą, która może temu zaradzić jest właśnie Maryjka. Ksiądz proboszcz wzywa ją jednak, jak się później okazuje, nie dlatego, że ma poprzetykać zatkane klozety, a dlatego, że za jej ciężką pracę, którą wykonuje z tak ogromnym oddaniem, przygotował dla niej wynagrodzenie, o którym Maryjka marzy. W każdym z zatkanych ustępów znajduje się prezent specjalnie dla Maryjki, który może stać się tylko jej udziałem, gdyż nikt inny nie podejmie się tak trudnej pracy. I tak Maryjka łowi z fekaliów najpierw puszkę z węgierskim gulaszem, którym zajada się ze smakiem, potem butelkę piwa, aż na koniec udaje jej się wyciągnąć flakonik francuskich perfum, które zadowolona popija, aby móc pachnieć od środka, niczym wszystkie wytworne damy.

Jednak nie jest to koniec wizji Maryjki, w zamian za ciągle tłamszenie jej chęci wypowiedzenia swoich marzeń szykuje dla Erny i Grety własną wersję ich przyszłości, która zdecydowanie różni się od tej, której same by sobie życzyły.

Na uroczystości nagle zjawia się córka Grety, która jeszcze przed wejściem silnym kopnięciem pozbawia życia ukochaną suczkę Grety – Lidzie, a następnie kilkakrotnie uderza własną matkę w twarz ścierając z niej pozory piękna, czego nie

może zaakceptować oszukany i urażony Fredek, który natychmiast traci całe poważanie i wszystkie uczucia, jakie żywił dla Greta. Finalnie Greta łąduje w przytułku dla nerwowo chorych, w którym o miejsce uprzednio już zadbała jej córka.

Ernie też Maryjka nie oszczędza słownych razów. Na uroczystości pojawia się także jej dziecko – kompletnie pijany Hermann, który bez żadnego szacunku najpierw pozbawia godności swoją matkę, potem Wotillę, a potem bestialsko morduje oboje, gruchocząc ich czaszki o siebie nawzajem.

Tego ani Erna, ani Greta, obie tak chętnie wcześniej słuchające o nieszczęściu koleżanki, nie mogą już znieść i z zimną krwią podcinają Maryjce gardło. Robią to tak naturalnie i bez żadnych oporów, iż można by przypuszczać, że należy to do ich codziennych zajęć. Maryjka traci życie za słowa, swoją jedyną broń przeciwko zniewagom, jakich na co dzień doświadczała ze strony Erny i Greta traktującej ją jak niespełna rozumu ‘podwórkowego głupka’.

Ostatnia scena zakłada, iż po tym, jak swój występ w postaci religijnych, jednakże groteskowych pieśni o Panu Bogu odegrali Oryginalni Odtylcowi Pocieszyciele Dusz, Erna, Greta i Maryjka znajdują się pośród publiczności, natomiast na scenie odgrywana jest raz jeszcze fabułą *Prezydentek* przy towarzyszeniu grającej publiczność publiczności. Podczas gdy trzy młode kobiety w sposób przerysowany, krzykliwy i skrzekliwy jeszcze raz odgrywają sztukę bohaterki pierwszej sztuki usiłują wydostać się z teatru. Po tym, jak Maryjce udaje się otworzyć stawiające opór drzwi i utorować drogę ucieczki dla siebie i koleżanek, znikają wszystkie trzy, a kurtyna opada dopiero po dłuższym czasie odgrywania na scenie w konwencji ‘teatru w teatrze’ mocno przerysowanych pod każdym względem *Prezydentek*.

Wydźwięk tekstu mimo komediowych wstawek i fragmentów, które swoją prostotą a czasem i prostactwem zachowań bohaterek wprawiają widzów w rozbawienie, jest jednak zdecydowanie tragiczny. Często bowiem najbardziej śmieszne są dla człowieka jego własne wady, które widzi dopiero odbite w krzywym zwierciadle postaw innych ludzi.

Schwab ukazuje najbardziej skrywane i najtrudniejsze do wypalenia wady małomiasteczkowego społeczeństwa austriackiego. Bigoteria, dewocja i hipokryzja, wszystko to zarówno w kontekście nierozliczonej nazistowskiej przeszłości, jak i codziennego życia wśród bliźnich. W myśl głęboko wyznawanej wiary powinno ono stanowić pasmo nieprzerwanej radości z możliwości głoszenia miłosierdzia bożego i niesienia miłości Pana w czynach wobec bliźnich, staje się jednak zawziętą rywalizacją

o dobra materialne, pozycję społeczną oraz własny spokój budowany kosztem drugiego człowieka, czasem nawet za cenę jego życia.

Prezydentki dość łatwo trafiają do polskiego widza. Mimo sprzeciwu, jaki w odbiorcach budzi używany publicznie język oraz poruszane kwestie i sposób, w jaki Schwab ustami bohaterek się o nich wypowiada, przedstawione realia nie są dla polskiego widza odległą egzotyką, a – pomijając nazistowską przeszłość – są mu wręcz bliskie. Tę bliskość pogłębia także bardzo osobisty stosunek Polaków do papieża Jana Pawła II i jego głosu, z którym wiąże się dla nich, jako narodu, wiele wzruszeń, a który towarzyszy zarówno Prezydentkom, jak i widzowi od pierwszych chwil przedstawienia, kiedy jeszcze kurtyna jest opuszczona.

Schwab nie pisał *Prezydentek* ze specjalnym przeznaczeniem do wystawiania w Polsce, jednak oprócz papieża Polaka i jego głosu, zawarł także jeszcze jeden element wprost nawiązujący do Polski. Może on jednak umknąć uwadze czytelnika, a zdecydowanie jest ostrym ciosem wymierzonym w znienawidzoną przez Schwaba religię, zadany przy użyciu niegodziwego wykorzystania osoby Jana Pawła II.

Wprowadzona przez Schwaba postać „wątrobianego biskupa z Polski”⁸⁸ – Karla Wotilli, któremu objawiła się Najświętsza Panienka jest ewidentnym wskazaniem na Karola Wojtyłę, a tym samym sprowadzeniem głównego przedstawiciela religii – papieża, do postaci sprzedawcy podrobów mięsnych, aby do końca upodlić wizerunek religii i wiary kościoła katolickiego, których Schwab przez swoją matkę nie mógł znieść. Schwab obśmiewa jego nawrócenie, a także objawienie, które odmieniło jego życie oraz styl jego pobożnego i bogobojnego życia.

Być może dla miejskich gości wytwornych teatrów dużych metropolii, są to realia przedstawione zbyt ostro i dosłownie, jednak prawdopodobnie każdy z nich w swoim otoczeniu mógłby znaleźć znajomą Ernę, Gretę czy Maryjkę, albo chociaż jakąś charakterystyczną ich część. *Prezydentki* bowiem nie są wytworami wyobraźni Schwaba. Są tylko zbiorami cech, które przybrały ich postać, aby w pełnej ‘kрасie’ móc okazać widzowi jego wady i słabości.

⁸⁸ Schwab, *Prezydentki*, 2009, s. 48.

3.1. *Prezydentki*, reż. Krzysztof Rau

Premiera: 11.04.2003 w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu

reżyseria: Krzysztof Rau

przekład: Monika Muskała

scenografia: Marek Braun

muzyka: Krzysztof Dzierma

Obsada:

Erna – Karina Krzywicka

Greta – Anna Romanowicz-Kozanecka

Maryjka – Maria Kierzkowska

Krzysztof Rau to człowiek niezwykle wszechstronny, swoje zainteresowania skupiał przez całe życie przede wszystkim na sztuce lalkarskiej, jednak wyreżyserowane przez niego *Prezydentki*, jako jedno z niewielu stworzonych przez niego przedstawień dramatycznych było wielkim sukcesem, poświadczonym także nagrodą dla największego wydarzenia artystycznego sezonu 2002 / 2003 przyznaną przez Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu⁸⁹.

3.1.1. Rama inscenizacyjna w *Prezydentkach* Krzysztofa Raua

Prezydentki to dramat niełatwy do przeanalizowania. Zarówno pod względem używanego w nim języka, jak i zastosowanych elementów budujących fabułę oraz przełożenia ich na użytą przez reżysera ramę inscenizacyjną. Analiza trzech inscenizacji tego dramatu pozwoli zauważyć, jak bardzo może się od siebie różnić podejście do tekstu, który wydaje się bardzo jednoznaczny w swojej wymowie, a wskazówki autora na temat scenicznej realizacji, wydają się tak jasne i proste, że dziwić może różnorodność powstałych inscenizacji. Dobór ramy inscenizacyjnej w poszczególnych przedstawieniach pozwoli stwierdzić, na których aspektach tekstu skoncentrowali się reżyserzy, a tym samym, co w tekście Schwaba zwróciło ich szczególną uwagę i co uznali za najistotniejsze w konfrontacji z polską publicznością.

⁸⁹ zob. http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/krzysztof-rau. 27.03.2013.

3.1.2. Scenografia

Jeszcze zanim bohaterki pojawią się na scenie, można przypuszczać, na jakim aspekcie tekstu koncentruje się Rau. Pierwsza scena, bowiem, zamiast rozgrywać się w zagraconej kuchni Erny, przedstawia niezwykle wyraźne nawiązanie do *Ostatniej wieczerzy*. Na scenie stoi długi stół przykryty białym obrusem, wokoło trzynaście stojących w nieładzie krzeseł, na stole pozostawione elementy zastawy. Wszystko tak, jakby uczestnicy spotkania, które tu miało miejsce, wstali i wyszli, zostawiając po sobie pozory porządku. Niby krzesła są ustawione, jedno obok drugiego, a wszystkie jednak stoją w nieładzie. Stół jest prawie pusty, tak jakby część stojących na nim przedmiotów została sprzątnięta, jednak aby sprzątnąć do końca uczestnicy spotkania nie mieli ochoty lub siły. Za stołem są – tak jak na obrazie Leonarda da Vinci, trzy okna. nad środkowym zamiast półkolistego jest trójkątne zwieńczenie. Wszystko zalane jest nienaturalnie jasnym światłem. Wszystko niezgodnie z zapisanym w tekście zamysłem Schwaba. Widać zatem, że Rau wprowadzi własną koncepcję.

Przed pierwszą sceną tekstu bohaterki pojawiają się na scenie z workami na śmieci, zaczynają sprzątać ze stołu. Reżyser bawi się z widzem. Jeżeli założymy, że widz nie zna tekstu dramatu, a jest to dość częsty przypadek, nie będzie on wiedział, że oto na scenie widzimy już najważniejsze, zarazem jedyne protagonistki dramatu, które fizycznie pojawią się na scenie. Zastanowi się zatem, czy sztuka faktycznie się już rozpoczęła, zacznie refleksyjnie myśleć o tym, co widzi, nastawi się na to, że być może w trakcie przedstawienia reżyser będzie chciał wprowadzić go w błąd, zachwiać jego poczucie rzeczywistości, zagrać, pobawić się jego własną percepcją.

Zamiast transmisji mszy odprawianej przez papieża, którą miało być słychać zza kurtyny, widz na początku dostaje do oglądania sprzątanie po *Ostatniej wieczerzy*. Dopiero, kiedy stół już jest sprzątnięty, a krzesła wreszcie ustawione w porządku, na stole pojawia się telewizor, który już wcześniej był włączony, jednak dopiero teraz do widzów wyraźnie dociera z niego charakterystyczny głos papieża Jana Pawła II. Dopiero teraz widać, że sztuka się zaczyna, a kobiety w fartuchach sprzątaczek, to główne bohaterki.

Scenografia, poza małymi elementami w postaci potrzebnych w danym momencie rekwizytów, pozostaje w czasie trwania całego przedstawienia niezmieniona. Na scenie nawiązującej swoim wyglądem do jednej z ważniejszych biblijnych scen rozgrywa się dramat trzech zwykłych kobiet z nizin społecznych. Podczas trwania

spektaklu na stole raz jeszcze pojawia się biały obrus – tym razem dla uczczenia samych bohaterek, postanawiają bowiem wspólnie się zabawić – włączają wesoły, muzyczny program w telewizji, bardzo dokładnie i równo rozkładają obrus, a jedna z nich przynosi trzy kieliszki, które rozstawia przed sobą i koleżankami oraz butelkę wina. W tym miejscu powinna się skończyć pierwsza scena, która jednak w przedstawieniu Raua przechodzi bardzo łagodnie w kolejną. W związku z tym nie zmienia się także przestrzeń, która faktycznie według wskazówek Schwaba miała pozostać niezmieniona. Bohaterki nadal miały znajdować się w kuchni Erny, która jednak w opisywanym spektaklu niczym nie przypomina tej z opisu Schwaba. Nadal pozostaje w początkowej formie, przypominającej *Ostatnią wieczerzę*.

Analogia reżyserskiej wizji do tekstu jest jednak wyjątkowo jasna i wyraźna – radosne upajanie się winem w towarzystwie przyszłych zdrajczyń – Erny i Greta – jest dla Maryjki faktycznie ostatnią wieczerzą, bo przecież już niebawem straci życie z ich rąk. Stosowanie zatem dzięki zastosowanej ramie inscenizacyjnej takiej właśnie analogii do scen biblijnych i symboliki jasno wskazującej na intertekstualne korzenie tekstu, jest w tym przypadku w pełni uzasadnione, szczególnie, że cały dramat Schwaba naszpikowany jest odniesieniami do religii chrześcijańskiej oraz katolickiego wyznania.

Trzecia scena, również bazująca na wyznaniu katolickim została przez reżysera w ogóle zaniedbana. Przedstawienie kończy się w tej samej scenografii, w której się zaczęło, z podobnymi jednak nieidentycznymi elementami ramy inscenizacyjnej.

Fragmentem rzeczywistości scenicznej, w której wyposażenie scenograficzne pozostaje raczej niezmiennie, a który pozwala ją dowolnie, plastycznie kształtować jest nieodzowny element ramy inscenizacyjnej, jakim jest światło. Raz, rzucając na ścianę ogromne cienie i oświetlając bohaterki z dołu sceny sprawia, że stają się one demoniczne i złowrogie, a ich ruchy nienaturalne. Innym razem pozwala Maryjce doznać religijnego uniesienia i stać się anielską zjawą, kiedy w bieli i jasnym ciepłym świetle traci swoją ludzką naturalność na rzecz niewyjaśnionej boskiej światłości, która wydaje się z niej emanować.

Warto także zwrócić uwagę na oprawę muzyczną, która przyciąga widza trafnością doboru do oglądanych scen. Mimo braku odautorskich wskazówek na ten temat, reżyser dźwięki w tle do wypowiedzi postaci dobiera tak, że ciężko je wysłyszeć w sposób wyizolowany, odseparowany od całości, którą tworzą wraz z wypowiedzianym tekstem lub z obrazem, który aktualnie tworzony jest na scenie.

3.1.3. Kostiumy

Stroje, w jakich zostają przedstawione widzowi Prezydentki, zostały dość dokładnie nakreślone przez autora tekstu. W tej kwestii reżyser nie próbuje niczego zmieniać, ani też dodawać od siebie. Dzięki niektórym sformułowaniom Schwaba, ma także pewien margines wolności w wyborze strojów dla protagonistek. O ile w przypadku Erny opis jest w miarę jednoznaczny⁹⁰, to w przypadku Greta dobranie ubioru zdecydowanie pozostaje w gestii reżysera oraz jego gustu⁹¹, a także dopasowaniu, czy też odniesieniu do wyobrażenia, co też potencjalny widz mógłby uznać za niegustowne.

Wszystkie bohaterki są bardzo prosto i zwyczajnie ubrane. Ich garderoba nie składa się z licznych elementów. To, co w przypadku każdej z nich najbardziej rzuca się w oczy to obuwie, z tak wyraźnie zaznaczonym przez autora typem (turystyczne, ortopedyczne). Widać je bowiem na tle jasno oświetlonej podłogi, poza tym – w przypadku Erny i Maryjki – odcinają się znacząco, ponieważ obie mają na sobie podomki długości około kolana, więc widać sylwetkę podomki, pończochy i niepasujące w obu przypadkach buty. Jedynie Greta w swym niegustownym ubiorze stanowi pewną zbyt krzykliwą ale pasującą do siebie całość. Nic w jej stroju nie odcina się od reszty, ani szpiczaste pantofle od wytartych dzinsów, ani też wystająca spod niedopiętej podomki zbyt obcisła bluzka od nadmiaru biżuterii i natapirowanej blond-fryzury.

Wszystkie trzy zostały przez reżysera wkomponowane swoimi strojami w rzeczywistość, z której pochodzą. Nie wyróżnia ich nic szczególnego, swoimi strojami oddają swoje społeczne role. Erna, nieustannie oszczędzająca emerytka w jedynej przetartej podomce, Greta, frywolna emerytka, która nie godzi się z własnym wiekiem, ani pozycją społeczną, aspirując wciąż swoim wyglądem i pragnieniami do wyższych sfer oraz Maryjka, ubrana w uniform służebnica Jezusa i wszystkich bliźnich. Nosi jednokolorowy, ciemny fartuch, w którym na co dzień zajmuje się nieczystościami, niosąc przy tym posłannictwo Pana. Dopiero na koniec ukazuje się spod uniformu Maryjki jej niewinna śnieżnobiała halka, która symbolizuje jej czystą duszę skrywaną pod jej na co dzień zabrudzonym ludzkimi ekskrementami ciałem. Strój, a tym samym

⁹⁰ „Emerytka najniższej grupy. Podomka, buty ortopedyczne, na głowie wielka, groteskowa czapa futrzana.” Schwab, *Prezydentki*, 2009, s. 34.

⁹¹ „Emerytka. Dość tęga, z wysoko utapirowaną fryzurą (blond), niegustownie ubrana, sporo taniej biżuterii, ostry makijaż.” Tamże, s. 34.

biel i podkreślona nią niewinność Maryjki zostały dodane i wkomponowane w sztukę zgodnie z wizją reżysera⁹², który pozwala unosić jej się w aureoli jasnego światła ponad sceną. Oprócz trzech głównych bohaterek reżyser nie wprowadza na scenę dodatkowych postaci, które pojawiają się w wizjach przez nie wypowiedzianych. Nie musi zatem dobierać dla nich strojów. Także *Prezydentki* grane w konwencji teatru w teatrze, które powinny wedle tekstu pojawić się w trzecim akcie, a ich stroje nie są opisane, zostają zaniedbane i pominięte. Reżyser odejmuje sobie tym samym zagadnienia, czy ubrać je tak samo jak tytułowe postaci, czy też wyróżnić je czymś dodatkowym, zaznaczyć, że są tylko odtwórczyniami ich ról.

3.1.4. Rekwizyty

Użycie rekwizytów w całym spektaklu w całości podyktowane jest tekstem dramatu. Przedmioty jako takie nie odgrywają żadnych symbolicznych ról, a jedynie występują jako uzupełnienie scenografii. Ze względu na zastosowaną ramę inscenizacyjną, która sama w sobie jest dosyć uboga, rekwizyty także nie zajmują w niej specjalnego miejsca. Służą jej dopełnieniu tak, aby sceny z codziennego życia bohaterek mogły zostać odegrane w naturalny sposób. Są to zatem kieliszki, w których podane zostaje wino, nóż, który służy do zamordowania Maryjki, czy też wymienione w tekście kanapki, którymi bohaterki zjadają się podczas picia wina.

Główne miejsca wśród rekwizytów zajmują wymienione ze specjalnym zaznaczeniem: futrzana czapa znaleziona przez Ernę na śmietniku oraz zakupiony przez nią z zaoszczędzonej emerytury kolorowy telewizor. Oba rekwizyty występują jako symbole dobrobytu na poziomie przedstawianej klasy społecznej. Radość, jaką bohaterki odczuwają w związku z niejako kolektywnym wzbogaceniem się i posiadaniem tak prestiżowych przedmiotów, jakimi są futrzana czapa oraz kolorowy telewizor jest wyraźnym wskazaniem na to, z jaką rzeczywistością konfrontowany jest widz. Wciąż obecne na scenie nie pozwalają zapomnieć, z jakiej uroczystej okazji bohaterki spotkały się w kuchni jednej z nich. Przez dłuższą część przedstawienia telewizor daje o sobie znać dźwiękami, jakie wciąż włączony z siebie wydaje. Symbolicznie pojawia się także w ostatniej scenie, już po zamordowaniu Maryjki, kiedy ta nadal jeszcze leży na stole, jednak telewizor jest zdecydowanie ważniejszy niż zwłoki

⁹² „Najbiedniej ubrana. Włosy zaczesane do tyłu, na nogach ma o wiele za duże buty turystyczne,” Tamże, s. 34.

znajdujące się na stole i zajęte programem Erna i Greta wcale nie mają zamiaru się nimi zając – nie mogą przecież stracić istotniejszej dla nich niż czyn, który właśnie popełniły audycji telewizyjnej. Erna także wcale nie zamierza rozstać się ani na chwilę ze swoim nowym ‘łupem’ ze śmietnika. W końcu niezaprzeczalnie podniósł on jej status społeczny. Całe przedstawienie spędza zatem z futrzaną czapą na głowie.

Prezydentki można określić mianem ‘studium biedy’ lub ‘biedoty’, do której niezaprzeczalnie należą bohaterki dramatu.

3.1.5. Aktor – rola

Forma tekstu, w jakiej Schwab stworzył *Prezydentki*, w spektaklu stawia przed aktorkami wyzwanie. Większa część bowiem to opis marzeń i wizji bohaterek. Nic w tekście nie wskazuje na to, że wizje te mają być w jakikolwiek sposób przedstawione na scenie, ani symbolicznie ani dosłownie. Przedstawienie powinno zatem być trwałym aktem tworzenia rzeczywistości dzięki wypowiadanym słowom. Żeby tego typu przedstawienie mogło bez zarzutu funkcjonować w przestrzeni aktor – widz, jego tekst musi być na tyle poruszający, że nawet brak odgrywanej – w tradycyjnym znaczeniu tego słowa – fabuły, utrzyma zainteresowanie widza na takim poziomie, aby mógł on nieprzerwanie towarzyszyć bohaterkom w ich wizjach.

Założeniem sztuki wyraźnie zaznaczonym przez Schwaba jest tworzenie przez język⁹³. Bohaterki mają za zadanie same siebie tworzyć przez wypowiadane przez nie w słowach złożone wizje. Jest to ich najważniejsze zadanie zawierające w sobie pozostałe pomniejsze zadania aktorskie, których w związku z mówioną formą sztuki nie pozostaje wiele. W aktorskich kreacjach w przedstawieniu Raua daje się odczuć wysiłek, z jakim bohaterkom przychodzi wytwarzanie siebie w postaci języka. Szczególnie w przypadku Erny widać, ile wysiłku ją kosztuje i ile zmęczenia jej przysparza objaśnianie siebie koleżankom. Ciężko pracuje nad każdym słowem, które z ostrym zacięciem wychodzi z jej ust. Podkreślają to także jej ciągle napięte, przeładowane żalem i trudem, jaki sprawia jej mówienie o samej sobie, gesty.

Sposób, w jaki bohaterki wyrażają siebie nie jest do końca naturalny. Można w nim odczuć przerysowanie służące w tym wypadku podkreśleniu, jak ciężką pracą jest

⁹³ „Językiem, jaki wytwarzają *Prezydentki*, są one same. Siebie samego wytwarzać (wyjaśniać), to praca, dlatego wszystko samo w sobie stanowi opór. W sztuce powinno być to wyczuwalne, jako wysiłek.” Tamże, s. 32.

‘wyjaśnianie siebie’. W tej inscenizacji stosowany przez Schwaba język okazuje się pomocny aktorkom w tworzeniu wrażenia wysiłku tworzenia świata przez język.

Tematy, określenia na nie oraz licznie użyte wulgaryzmy, jakimi autor każe posługiwać się odtwórczyniom ról, stawia przed nimi kolejne wyzwanie. Jednocześnie muszą bez zażenowania, w naturalny sposób właściwy swoim bohaterkom mówić o obnażanych przez Schwaba najbardziej krępujących odczuciach i reakcjach ludzkiego ciała oraz snuć wizje, w których dzięki wypowiedzanym słowom tworzą same siebie tak, aby można było dostrzec ich wysiłek w tej ciężkiej narzuconej przez autora pracy.

Schwab nie pozostawia czytelnika bez wskazówek na temat zachowań, reakcji i odczuć bohaterek. Dzięki temu także reżyser może się nimi posłużyć i wykorzystać je prowadząc poszczególne aktorki przez ich role.

Doskonale widać to na przykładzie Maryjki, która dzięki własnym słowom przeistacza się z brudnej czyścicielki ustępów w jasną, unoszącą się nad światem postać obsypującą ludzi złotym pyłem. W inscenizacji Raua, reżyser dopuszcza w tej scenie dosłowną, widoczną przemianę Maryjki. Mimo, iż w tekście miała pozostać jedynie wizją, reżyser podkreśla ją zmianą stroju Maryjki na biały oraz otacza ją jaśniejącą poświatą na znak jej boskości. Maryjka bowiem snując swoją wizję wytworzyła najsilniejszą – spośród trzech produkowanych dotąd i stała się stwórczynią rzeczywistości zarówno Erny jak i Greta, co doprowadziło ją do własnej śmierci, gdyż jej wizje były niezgodne z oczekiwaniami przyszłych morderczyń.

Oprócz tego Maryjka bardzo dobrze wpisuje się w założone dla niej przez Schwaba ramy. Posługując się odautorskimi wskazówkami tworzy obraz osoby „cokolwiek zidiociałej”⁹⁴, jednak mimo to, na tyle sprawnej umysłowo, aby móc odegrać się przy użyciu odpowiednio skomponowanych ciągów słów na swoich koleżankach, które nigdy dotąd nie traktowały jej poważnie. Zmianę swojej roli ‘lokalnego błazna’, którą dotychczas odgrywała w tej małej społeczności, przeplaca życiem.

Najważniejszym zadaniem, jakie stawia przed aktorkami tekst jest przekonywające funkcjonowanie w rzeczywistości, które same stworzą wypowiedzianymi przez siebie słowami. Nie jest to zadanie proste z bardzo prozaicznej przyczyny, jeżeli nie zostanie odegrane w sposób ciekawy, publiczność przestanie

⁹⁴ „Maryjka [...] początkowo sprawia wrażenie osoby cokolwiek zidiociałej.” Tamże, s. 33.

śledzić fabułę, gdyż zacznie się nudzić, nie odnajdując dla siebie w wypowiedzianych słowach nic ciekawego.

Aktorkom inscenizacji Raua udało się ująć temu zagrożeniu i – także dzięki rzeczowym wskazówkom Schwaba, dotyczącym wyjątkowo nienaturalnych scen, takich jak morderstwo – snutymi przez nie wizjami Prezydentek zabrać widzów do swojego wulgarnego, odciętego od rzeczywistości świata.

3.1.6. Publiczność

W analizowanej inscenizacji publiczność zachowuje się tak, jakby jej nie było. Nie reaguje w widoczny sposób na zajścia mające miejsce na scenie. Publiczność nie jest także w tym przedstawieniu kluczowym elementem dla sztuki. Dramat Schwaba nie uwzględnia publiczności w specjalny sposób. Nawet, gdy autor pisze o tym, że bohaterki znajdują się już poza sceną, pośród widzów, nigdy nie wymienia ewentualnych odczuć lub potencjalnych reakcji publiczności, nie zakłada także, że odgrywana na scenie i poza nią fabuła będzie w jakikolwiek uprzednio określony sposób reagować. Schwab nie liczy się z publicznością i nie kierunkuje na nią działań swoich bohaterek. One są na scenie dla aktu autokreacji przez język.

3.1.7. Wnioski

Naturalistyczny tekst Schwaba, przez niektórych zaliczany do nurtu brutalistycznego, przenosi się za sprawą reżyserii Krzysztofa Raua z austriackich realiów na polską scenę. Przedstawiony za pomocą nawiązań do katolickiego wyznania w pełni zostaje zakotwiczony w polskiej kulturze oddanej religii. Być może w ten sposób reżyser próbuje zniwelować potencjalnie ciężkie do przyjęcia przez polskiego widza elementy tekstu, które mogłyby zostać odebrane jako atak na polskość.

Elementy ramy inscenizacyjnej, jakich używa Rau mają za zadanie oddanie w pełni prześmiewczego wydźwięku tekstu wobec pojęcia religii i wiary panujących pośród małomiasteczkowych przedstawicieli najniższych klas społecznych. Jednak łagodzi je nieco znanymi widzowi odniesieniami do mistycznych akcentów religii takich, jak ukrzyżowanie Chrystusa (Maryjka w scenie duchowego uniesienia), również do romantycznych, choć bezsensownych aktów oddania życia za ideę, popularnych w

polskiej kulturze, czy też krzepiących tłumy kazań papieża Polaka, które pojawiają się wplecione zarówno przez Schwaba do tekstu, jak i przez Raua do inscenizacji.

Reżyser dba o to, aby tekst stanowiący punkt wyjścia i bazę dla wydarzeń mających miejsce na scenie nie ucierpiał ze względu na potencjalne reakcje polskiego widza. Nie boi się zgorszenia ani uczucia odrazy dla przedstawienia, które mogłyby pojawić się po obejrzeniu spektaklu w polskiej kulturze. Mimo czyhającego niebezpieczeństwa odrzucenia sztuki przez polską publiczność, reżyser podejmuje się wystawienia tak kontrowersyjnego tekstu i nadaje mu cechy swojej własnej wizji, nie zawsze zgodne ze wskazówkami autora, jednak trafne w konfrontacji z polskimi realiami, kulturą oraz widzem.

3.2. *Prezydentki*, reż. Grzegorz Wiśniewski

Premiera: 08.12.2001 w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

reżyseria: Grzegorz Wiśniewski

Obsada:

przekład: Monika Muskała

Erna – Elżbieta Kępińska

scenografia: Barbara Hanicka

Greta – Joanna Żółkowska

muzyka: Bolesław Rawski

Maryjka – Ewa Dałkowska

asystenci reżysera: Jadwiga Michalska,

Anita Trzaskowska

Po pierwszych przedstawieniach w Olsztynie, Krakowie, Wrocławiu, Bielsku-Białej i Lublinie, gdzie reżyserzy przetarli trudne szlaki pośród pułapek tekstu Schwaba, przyszedł czas na spektakl w stolicy. Po obejrzeniu *Prezydentek* Grzegorza Wiśniewskiego, który wystawił je już wcześniej z inną obsadą w Bielsku-Białej, widać, że ostrość i wyrazistość językowych potyczek, jakie Schwab ofiarowuje bohaterkom została w warszawskim przedstawieniu złagodzona aktorskimi kreacjami i zamiast brutalnej sztuki o zepsuciu społeczeństwa przez zarządzając jego tokiem myślenia instytucje otrzymujemy nieco rubaszną, czasem wulgarną komedię, która dzięki grze aktorskiej gwiazd polskiej komedii wywołuje salwy śmiechu w najbardziej obscenicznym momencie, jednak nie prowadzi wątku ukrytego przez Schwaba pod postacią słów do momentu, aż na koniec wybuchnie obnażając mentalną słabość i brak prawdziwej emocjonalności dzisiejszych społeczeństw.

3.2.1. Rama inscenizacyjna w *Prezydentkach* Grzegorza Wiśniewskiego

Być może wnikliwe przeanalizowanie ramy inscenizacyjnej w tym spektaklu Wiśniewskiego pozwoli odkryć, dlaczego z ostrego zarówno w swoim wydźwięku ze względu na poruszaną tematykę i użyte do tego środki, jak i w formie, w jakiej ta krytyka jest prezentowana, tekst Schwaba przeistoczył się w raczej komediowe przedstawienie wycinka rzeczywistości trzech podstarzałych, niezadowolonych z życia emerytek, które żyją w trzech własnych samotnościach wymieniając między sobą

strzępki monologów, które na chwile pozwalają im się oderwać od znienawidzonej rzeczywistości, w której poruszają się na co dzień.

3.2.2. Scenografia

W inscenizacji Wiśniewskiego scena nie jest zabudowana dokładnie według wskazówek Schwaba zawartych w tekście. Nie jest ani zagracona, ani też nie budzi wrażenia przytłaczającej czy przeładowanej zbędnymi rupieciami. Wręcz odwrotnie, jest czysta, bez zbędnych przedmiotów, które mogłyby rodzić bałagan, stoi w niej tylko stół i mała szafka, na której są dwie puste ramki przeznaczone na zdjęcia upragnionych wnuków Erny. Z przodu sceny, tyłem do widzów stoi nowo zakupiony używany kolorowy telewizor, który jest centralnym punktem pierwszych scen dramatu, a przy stole stoją trzy krzesła, przygotowane dla wszystkich trzech bohaterek. Obrus na stole, który sięga do podłogi jest tak długi, żeby nie było spod niego widać skrytej pod stołem Maryjki. Na stole stoi imbryczek, talerzyk z ciastkami i trzy szklanki – wszystko przygotowane na przyjęcie z okazji zakupu używanego telewizora. Na tylnej ścianie uwagę przykuwa mozaika ze świętych obrazków, wskazująca na pobożność i oddanie wierze właścicielki kuchni.

Dziwi fakt, iż reżyser godzi się z opisanej przez Schwaba przytłaczającej kuchni⁹⁵ zrobić kolorowe, czyste, wręcz radosne pomieszczenie. Przestrzeń sceniczna, w której rozgrywają się aktualne wątki wydzielona jest ze sceny przez wyraźne odcięcie fragmentu kuchni Erny od reszty sceny. Pozostałe części sceny znajdujące się po bokach są jakby odcięte od centralnej części, w której rozgrywa się akcja, obite czarnym materiałem pozostają w mroku.

3.2.3. Światło

Do podkreślania lub ukrywania różnych elementów w poszczególnych scenach służy światło, które wspomaga tworzenie w przestrzeni scenicznej atmosfery wymaganej dla aktualnej sceny. Maryjka, kiedy staje na podwyższeniu, aby

⁹⁵ „Kuchnię aż po sufit wypełniają rupiecie (zdjęcia, pamiątki, bardzo dużo religijnego kiczu, oprawione w ramki obrazki powycinane z kalendarzy, naczynia, itd.), mimo to wszystko jest starannie uporządkowane. Co się tyczy klasyfikacji, rupiecie powinny mieć charakter na wskroś muzealny. Tak więc mała nierealistyczna przestrzeń, mimo wszystko rozpoznawalna jako najdrobnomieszczańska kuchnia.” Tamże, s. 32.

opowiedzieć o swoim oddaniu ludziom i Chrystusowi obłana jest żółtym, jaśniejącym ciepłym światłem. Wygląda, jakby otaczała ją poświata ze świętego obrazka.

W drugim akcie, kiedy bohaterki snują wizje swoich marzeń światło pełni jeszcze jedną istotną rolę. Wyławia z mroku osobę, która w danym momencie wygłasza swój monolog, reszta postaci w tym czasie albo sama wychodzi ze światła w część sceny pogrążoną w mroku obitą czarnym materiałem, albo uciekając przed światłem leży na podłodze. Istotny przy tym jest fakt, że osoba, która aktualnie się wypowiada jest oświetlona, natomiast pozostałe, mimo, iż wciąż znajdują się na scenie ustępują miejsca mówiącej usuwając się w mrok.

3.2.4. Oprawa dźwiękowa

Do ramy inscenizacyjnej należą także dodatkowe dźwięki dołączone przez reżysera do obrazów tworzonych na podstawie tekstu. Jeszcze przed podniesieniem kurtyny rozlega się w całkowitej ciemności dobrze znany Polakom głos Ojca Świętego Jana Pawła II. Zgodnie z zapisem Schwaba, chociaż fragment kazania reżyser wybrał sam, ponieważ autor tekstu o tym nie wspomina. Papież mówi o miłości, o tym, że często szukamy jej po omacku gubiąc drogę.

Nie bez powodu reżyser wybrał właśnie to kazanie Ojca Świętego. Miłość dla Prezydentek jest czymś tak dalekim jak sam papież. Mówi on o wartościach, które teoretycznie są Prezydentkom znane, zgadzają się z nim, bo tak należy, przecież jest głową kościoła, jednak same niewiele stosują z tej miłości w życiu. Autor tekstem, a reżyser doborem nagrania kazania papieża podkreślają, jak odległe w dzisiejszym świecie są wartości, o których tak łatwo jest mówić i słuchać, zgadzać się z nimi i ślepo potakiwać jednocześnie nie stosując się do nich.

Poza kazaniem papieża pierwsze dźwięki spoza sceny dochodzą na koniec pierwszego aktu, kiedy bohaterki w trakcie upajania się alkoholem w pełnej ciemności odśpiewują *Bella, bella donna* i za chwilę już na jaśniejącej scenie *Tango Milonga*. Kiedy Greta zaczyna roztaczać swoją wizję, jej słowa wyprzedzają tajemnicze dźwięki tuby, które da się słyszeć w tle. Są zapowiedzią jej wymarzonego muzyka – Fredka, z którym w marzeniach zamierza się pobrać. Od tej chwili już nieprzerwanie muzyka będzie ilustracją dla słów wypowiedzianych przez poszczególne bohaterki.

Mimo iż Schwab ani razu nie wspomina o podkładzie muzycznym do swojego tekstu, reżyser decyduje się wpleść melodie wzbogacające wizje bohatererek. Oprócz

muzyki, która staje się tłem dopełniającym wizję uroczystości, o której opowiadają Prezydentki, pojawiają się także różne inne dźwięki stanowiące dźwiękowy podkład dla wypowiedzanych ról. Szczególnie trafnie dobrane są do słów Maryjki, która w swoich wizjach rzeczywistości bezwzględnie, niczym psychopatyczna wizjonerka z filmu grozy nieprzerwanie i niepomahowanie wylewa z siebie opisy dramatycznych dla pozostałych bohaterów scen.

Muzyka, która towarzyszy bohaterom do końca przedstawienia jest nawiązaniem do odbytej w marzeniach uroczystości, jednocześnie jest nieco melancholijnym zestawieniem dźwięków, jakby z ulicznej katarynki. Powtarzające się muzyczne tematy zapętłają się i monotonnie towarzyszą bohaterom aż do oklasków, nadając ich czynom charakter trochę cyrkowy, a trochę jak z wesołego miasteczka, w każdym razie odrealniają je i przenoszą w świat wyobraźni, mimo iż w fabule przedstawiania miały miejsce naprawę.

Jest to także wskazanie na fakt, iż wszystko w świecie Prezydentek dzieje się w rzeczywistości na wpół prawdziwej, odrealnionej przez stale pochłanianą papkę produkowaną przez media i ich własne wyobrażenia o tym lepszym świecie, o którym one tylko mogą marzyć, uciekając z własnego w wyimaginowany, w poczuciu, że w swojej rzeczywistości są niezasłużenie i nie na miejscu.

3.2.5. Kostiumy

Stroje, w których Prezydentki pojawiają się na scenie podkreślają ich charakterystyczne cechy. Dzięki kostiumom bohaterki mogą zostać łatwo sklasyfikowane i w kontekście kulturowych przyzwyczajęń potencjalnych widzów przyporządkowane do typów postaci, które reprezentują.

Erna – stara dewotka o bardzo uporządkowanym spojrzeniu na świat, nie zgadza się na jego obrzydliwości, protestuje na swój cichy i ugrzeczniiony sposób przeciwko nim, wyrażając swoje oburzenie dla wulgarnych słów wypowiedzanych przez Gretę i czynności opisywanych przez Maryjkę. Jej ubiór podkreśla jej zamiłowanie do oszczędzania, a jednocześnie przybliży ją polskiemu widzowi. Erna ma na sobie, zgodnie z zapisami tekstu, podomkę, która wygląda na noszoną od lat. Jest schludna, zadbana i czysta, jednak znoszona i fasonem wpisuje się w czasy sprzed dziesięcioleci. Na wierzchu ma narzuconą kamizelkę, w której także chodzi na co dzień po domu, prawdopodobnie po to, aby oszczędzać także na ogrzewaniu, mogą na to wskazywać

także ciepłe skarpety nałożone na rajstopy, które ma na stopach pod domowymi kapciami. Całokształt wizerunku Erny daje wrażenie oglądania starszej pani, dla której stanem wyjściowym i podstawowym jest przebywanie w domu. Do stroju, w którym prezentuje się widzom dochodzi gładko ułożony brak fryzury – równo podcięte włosy, spięte na boku klamerką, które wystarczy przyglądać ręką, aby się ułożyły. Nic, co mogłoby ją wyróżniać, nic ekstrawaganckiego – schludna starsza pani.

Jej przeciwieństwem, nie tylko w kwestii ubioru, jest Greta. Ubrana w skajowy płaszcz przed kolano, z dużym futrzanym kołnierzem, mogłaby nawet uchodzić za elegancką, gdyby jednak nie reszta jej ubioru. Krzykliwie żółte rajstopy kontrastują z wściekle zieloną mini-spódniczką. Z pod płaszcza wygląda równie jaskrawy jak rajstopy blezerek. Na stopach Greta ma czarne buty na słupku z cienkim paseczkiem, bardziej odpowiednie dla tancerki z rewii, aniżeli dla emerytki, a na głowie sztuczne, natapirowane loki w postaci rudawej peruki. Cała obwieszona jest ogromną ilością błyszczącej biżuterii – bransoletki, pierścionki, naszyjniki – wszystko błyszczy ponad miarę i daje wrażenie przepychu. Rzadko rozstaje się także ze swoją złotą torebką na grubym pasku, którą chętnie przerzuca przez ramię i poprawia, sugerując wszystkim dookoła dość wyraźnie, że ją ma. Całości dopełnia krzykliwy mocny makijaż. Greta zatem najbardziej swoim ubiorem i wyglądem przypomina opis Schwaba z didaskaliów.

Erna bowiem po krótkiej chwili radości rezygnuje z noszenia przez cały czas swojej futrzanej czapy, co jej postaci sugerował autor, także zamiast wspomnianych przez niego butów ortopedycznych ma błękitne kapcie bez pięt.

Maryjka, o której wyglądzie dowiadujemy się od autora jedynie, że ubrana jest najbiedniej z nich wszystkich, ma na sobie prześwitującą nocną koszulę wiązaną pod szyją, pod nią fioletowe spodnie dresowe, a do tego sznurowane staromodne buty ortopedyczne. W drugim akcie Maryjka przywdziewa także błękitną foliową pelerynę, która bardziej wygląda jak duży worek na śmieci. Poruszając się w niej w radosnych podskokach na scenie, wygląda jak dziwne, bliżej nieokreślone zjawisko. Włosy ma także ufryzowane dość dziwnie – kilka dobieranych warkoczyków plecionych na jej krótkich włosach w różnych kierunkach, a jeden zupełnie z przodu, który w chwilach zadumy lub zdenerwowania gładzi tak, że układa się jej nad czołem niczym róg jednorożca. W końcowej scenie Maryjka zdejmuje jednak z siebie wszystko poza koszulą i staje na stole przybierając w jasnym świetle różne nienaturalne pozy. Wtedy, tocząc swoje wizje rzeczywistości własnej i koleżanek wygląda jak nieziemski zjawia.

Dzięki kostiumom podkreślona zostaje odrębność i odmienność każdej z trzech bohaterek. Reżyser decyduje się po części posłużyć wskazówkami autora, jednak nie wszystkie jego zalecenia wpisują się w wykreowane przez aktorki postaci, nie zostają zatem zrealizowane.

3.2.6. Rekwizyty

Zgodnie z tekstem, w którym przez wzgląd na jego formę nie ma zbyt wiele wyszczególnionych rekwizytów, również na scenie nie pojawiają się one licznie. Stanowią jedynie dopełnienie scenografii tak, aby kuchnia Erny i odbywające się w niej spotkanie wyglądały na w miarę naturalne. Są zatem szklanki na herbatę z dzbanka, który także stoi na stole, talerzyk z ciasteczkami, a na szafce pod ścianą dwie puste ramki na zdjęcia upragnionych wnuków Erny. Dodatkowo pod koniec pierwszego aktu Greta dobywa ze swej torby małą piersiówkę, dla której kieliszkiem, z którego piją wszystkie trzy po kolei, jest korek. Greta, jako najbardziej frywolna z nich, nie ma także większych oporów, aby czasem pić wprost z butelki.

Najważniejszymi rekwizytami, które pojawiają się w tekście są futrzana czapa Erny znaleziona na śmietniku i jej nowo nabyty używany kolorowy telewizor. Oba jednak nie zajmują w spektaklu zasłużonych miejsc. Czapa pojawia się na chwilę tylko raz, kiedy Erna odpakowuje ją z kartonowego pudełka, w które sama, idąc za radą policjanta, który jej ją oddał, postanawia ją zapakować, żeby położyć ją sobie pod choinką. Potem, mimo iż Schwab wyraźnie zaznacza, że Erna ma tę czapę cały czas na głowie, czapa nie pojawia się już ani razu.

Telewizor natomiast, tak jak autor podaje w swoich wskazówkach, jest najważniejszym elementem jeszcze przed rozsunięciem kurtyny, kiedy z jego głośników dochodzi kazanie o znaczeniu miłości, głoszone przez Jana Pawła II. Potem jednak Erna zdecydowanie zsuwa jego antenę i telewizor nie odgrywa już żadnej roli. Oprócz tego, że Greta wspomina, że to właśnie z jego powodu świętują.

W sztuce, która sama w sobie ma być podkreśleniem aktu autokreacji przez język, rekwizyty i tak nie są potrzebne. Zaznaczenie przez Schwaba obecności czapy i telewizora na scenie ma jedynie na celu unaocznienie cech charakterystycznych dla warstwy społecznej, do jakiej należą Prezydentki. Dla nich bowiem taka czapa, czy używany telewizor to szczyt marzeń, które mogą zostać zrealizowane tylko dzięki

cnotom, jakie każda z bohaterek wyznaje – przesadnej oszczędności (Erna), obcowaniu z zamożnymi ludźmi (Greta), czy też łasce Jezusa Chrystusa (Maryjka).

3.2.7. Aktor – rola

Początkowo aktorki wzbraniały się przed wzięciem udziału w *Prezydentkach*, mówiąc, iż sztuka jest dla nich zbyt obsceniczna i nie będą umiały jej zagrać⁹⁶. Jednak, gdy już udało się je przekonać do zaakceptowania ról, które przed nimi stały, pokazały na scenie jak mimo trudności z obscenicznym tekstem wspaniale można stworzyć tak wyraziste postacie.

Widać jednak miejscami, że nie podołały wyzwaniu, jakie stawia przed aktorem wulgarny tekst Schwaba, ponieważ najbardziej krępujące fragmenty zostały po prostu pominięte. Musiały być dla aktorek na tyle emocjonujące, jednak nie w pozytywnym znaczeniu tego słowa, że mimo swego kunsztu i doświadczenia w rzemiośle aktora, nie pozwoliły Schwabowi przepuścić przez siebie obscenicznych zestawień wulgarnych słów, których same nie zdecydowałyby się użyć.

Erna zamiast być zawziętą zdewociałą zrzędą staje się dobrotliwą babcią, która tęskni za nienarodzonymi wnukami. Przez swoją sympatię do Wotilli, który po doznaniu objawienia stał się wzorowym katolikiem, podkreśla wierzącą część swojej postaci, a kąśliwe przytyki pod adresem zarówno Grety, jak i Maryjki, nikną wobec ciągle natchnionego wyrazu twarzy i tonu głosu, który przywodzi na myśl czytanie dzieciom bajek.

Greta natomiast bardzo wyraźnie nakreśla rys swojej postaci. Interesują ją jedynie zamożni ludzie, którzy żyją w prawdziwym świecie. Jeśli chce o czymś słuchać, to tylko o nich, reszta ją nie interesuje. Sama natomiast o sobie mówi bardzo chętnie i dużo. Z udawanym zakłopotaniem chętnie wspomina swoje miłosne podboje i przygody, a kiedy ktoś wytyka jej błędy lub godzi w jej wersję wydarzeń nie potrafi tego znieść i unosi się, załatwiając sprawę krzykiem, a nawet i bijatyką.

Od początku uwagę najbardziej przykuwa postać Maryjki. Jest wspaniałą kreacją Ewy Dałkowskiej, jak sama mówi „jedna z najciekawszych ról, w jakie mogła[m] się wcielić”⁹⁷. Maryjka Dałkowskiej wykazuje cechy niedojrzałej osoby niespełna rozumu całkowicie pochłoniętej pasji oddawania swego życia Bogu i bliźnim,

⁹⁶ por. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/77181.html>. Stan na 15.01.2013.

⁹⁷ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/77184.html>. Stan na 15.01.2013.

którą realizuje przetykaniem zatkaných ustępów. Jest marzycielką, która chciałaby, aby na świecie panował wieczny ład i zgoda. W swoim dzieciństwie jest uroczo naiwna, jednak, kiedy wreszcie siłą dochodzi do głosu, ponieważ wcześniej jest nieustannie tłumiona przez koleżanki, wylewa na nie swoje rozżalenie pod postacią kazań, je dramatycznych wizji, dla których nie brakuje jej słów ani tupetu.

Cała sztuka stała się pokazem wspaniałych aktorskich umiejętności, jednak niestety stracił na tym tekst i jego pierwotna idea. Schwab chciał pokazać zepsucie, jakie dokonuje się w umysłach ludzi karmionych ślepo przez nich chłoniętą papką przemieszanego języka telewizji, kościoła i kolorowych gazet, którą w końcu uznają za swój własny język. Posługują się nim potem w rozmowach między sobą tworząc jeszcze bardziej groteskowy obraz samych siebie. W komedii, jaka w rezultacie powstała z *Prezydentek* gubi się tragizm zauważany przez Schwaba i opisywany w formie sztuki, na rzecz humorystycznych elementów i groteski, która faktycznie wychodzi na pierwszy plan, jeśli nie poznamy głębszej warstwy przedstawienia, na której bazował Schwab.

3.2.8. Publiczność

Przez to, w jaki sposób sztuka została przetworzona i dopasowana do potrzeb aktorek, do publiczności ta głębsza warstwa nie dociera prawie wcale. Nie może przedrzeć się przez grubą powłokę komediowego przedstawienia, którym stały się *Prezydentki*. Z widowni słychać gromkie salwy śmiechu, jednak tylko dlatego, że przed publicznością zatuszowana, bądź nieodkryta została płaszczyzna tekstu, na której można by dostrzec dramat najniższych warstw współczesnego społeczeństwa, dla których telewizja stanowi jedyny kanał dostępu do świata, a kościół jest wyrocznią wydającą nieodwołalne wyroki we wszystkich sprawach.

Wielokrotnie, co nie jest uwzględniane przez Schwaba, widać, że aktorki grają dla i do publiczności. Nie odmawiają sobie tej przyjemności, jaką jest kontakt z widzem. Każda z nich na swój sposób z użyciem tekstu porozumiewawczo 'puszcza do widzów oko'. Jest to zabieg typowy dla polskich komedii granych na małych scenach, aby wejść z widzem w taką interakcję, w której można poczuć, co widza rozbawi i na co należałoby położyć w danym momencie większy nacisk.

Śmiech słyszany na widowni jest jednak nie tylko odpowiedzią na sytuacyjne żarty na scenie. Jest także swego rodzaju mechanizmem obronnym widzów przed

bezwstydnie zalewającą ich falą obsceniczności, wulgaryzmów oraz opisów fizjologicznych czynności, które na co dzień uchodzą za wstydlive.

3.2.9. Wnioski

Analiza zastosowanej ramy inscenizacyjnej, a zatem nie tylko scenografii, ale także sposobu gry aktorskiej, budowania postaci, posługiwania się tekstem w określonych ramach oraz możliwe do zaobserwowania reakcje publiczności pozwoliły mi dojść do następujących wniosków.

Z brutalnego, odartego z konwenansów tekstu Schwaba powstała zabawna, nieco rubaszna w swej wymowie komedia. Zbudowana do przedstawienia scenografia zupełnie nie oddała założeń Schwaba o przytłaczających warunkach, w jakich swoje emeryckie życie muszą wieść trzy przedstawicielki nizin społecznych. Odsunięcie punktu ciężkości z rekwizytów charakteryzujących ich status społeczny i zepchnięcie ich na dalszy plan powoduje, że widzowi nie jest dane w pełni doświadczyć rzeczywistości Prezydentek, zatem i ich tragedii.

Dla publiczności *Prezydentki* Wiśniewskiego to nieco wulgarna komedia o niezrealizowanych pragnieniach i nierealizowalnych marzeniach starszych pań, które w swej złości i niezadowoleniu jedną z nich pozbawiają życia. Śmierć Maryjki, w fabule poprowadzonej w ten sposób nie jest rezultatem zepsucia ludzkiego umysłu przez media i kościół, jakie martwiło i wstrząsało Schwaba, a jedynie fanaberią i afektywnym czynem będącym wynikiem złości na wizję, jakie roztoczyła Maryjka. W związku z tym nie dziwi fakt, że publiczność nie dostrzegła głębszej warstwy tekstu, ponieważ nie została ona dość jasno przedstawiona.

Także ostatnia scena, w której morderczynie wraz ze swoją ofiarą usiłują wydostać się z widowni w popłochu została pominięta, a więc widzowie nie dostają możliwości zorientowania się w kontekście, jaką otrzymuje czytelnik.

3.3. *Prezydentki*, reż. Tomasz Dutkiewicz

Premiera: 05.02.2000 w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej

reżyseria: Tomasz Dutkiewicz

przekład: Monika Muskała

scenografia: Tomasz Dutkiewicz

Obsada:

Erna – Małgorzata Kozłowska

Greta – Grażyna Bułkowa

Maryjka – Jadwiga Grygierczyk

Dziewczyny – Edyta Duda, Anna

Guzik, Jagoda Kołeczek

Tomasz Dutkiewicz od lat jest związany z warszawskim teatrem 'Komedia'. Zanim jednak został jego dyrektorem przez długi czas pracował także w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej, gdzie również (od 1999 roku) we właściwy sobie sposób prowadził teatr, wprowadzając zmiany w repertuarze i rozslawiając teatr nie tylko w kraju, ale i za granicą. Tam też po raz drugi⁹⁸ w swojej karierze podjął się wystawienia z założenia kontrowersyjnych *Prezydentek*. Premiera w Bielsku-Białej odbyła się 5.02.2000 roku i – jak zwykle w przypadku sztuk Schwaba – towarzyszyły jej niemałe emocje. Wreszcie także Dutkiewicz nie musiał się obawiać, że po raz kolejny w reakcji na propozycję wystawienia *Prezydentek* usłyszy: „Sztuka mi się podoba, ale chciałbym jeszcze pobyć dyrektorem.”⁹⁹, ponieważ sam decydował o repertuarze Teatru Polskiego. Dzięki temu po raz drugi mógł zmierzyć się – tym razem w nowych warunkach i dla innej publiczności – z kontrowersyjnym tekstem Schwaba.

3.3.1. Rama inscenizacyjna w *Prezydentkach* Tomasza Dutkiewicza

Po olsztyńskich doświadczeniach z 1997 roku nie zmienił scenografii, a jedynie zmieniła się obsada, co także miało wpływ na ogólny wydźwięk sztuki, a i sam Dutkiewicz siłą rzeczy bardziej doświadczony niż trzy lat wcześniej spojrzał na tekst nieco inaczej i wydobył z niego nowe, niedostrzeżone wcześniej aspekty.

⁹⁸ pierwsze *Prezydentki* Dutkiewicza miały premierę 14.12.1997 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie

⁹⁹ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/77359.html>. Stan na 15.01.2013.

Dutkiewicz, nie tylko reżyser, ale także aktor, znany jest z upodobania do podejmowania niecodziennych wyzwań, które z założenia mają budzić kontrowersje. Takie też są jego *Prezydentki*. Z góry wiadomo, że tekst Schwaba musi wzbudzić skrajne emocje publiczności, jednak kwestią do zaobserwowania i rozstrzygnięcia w poniższej dysertacji pozostaje to, w jaki sposób spotęguje lub złagodzi je reżyser, odnosząc się do tekstu i wybierając odpowiednie elementy ramy inscenizacyjnej.

3.3.2. Scenografia

Tomasz Dutkiewicz sam zajął się stworzeniem scenografii do swojego przedstawienia. Niewątpliwie udało mu się osiągnąć ciekawy efekt, w dużej mierze zbieżny z zamierzeniami Schwaba. Kuchnia Erny jest przytłaczająca, sprawia wrażenie brudnej, a sedes wraz z nieco groteskowym rezerwuarem na długiej rurze stojący po środku, który dopiero po chwili ukazuje się oczom widza zza specjalnej zasłony dodaje całemu wnętrzu absurdalności.

Na scenie pokazany jest kąt kuchni Erny z sedesem w rogu schowanym za długą zasłoną, obok którego starannie ze sobą związane sznurkiem piętrzą się stosy gazet, służące Ernie jako papier toaletowy. W oknie na ścianie obok sedesu są starannie udrapowane firaneczki, przesłaniające okno od połowy w dół, na parapecie i na podłodze pod nim – jak to w babcinej kuchni – znajduje się mnóstwo słoików w różnych rozmiarach. Obok parapetu jest stary żeliwny zlew, a pod nim emaliowany nocnik. Ciekawym rozwiązaniem na uzupełnienie fragmentów scenografii są odrealniające scenę elementy malowane na ścianach, takie jak kaloryfer pod prawdziwym parapetem, czy kuchnia, na której stoją wymalowane naczynia, a nad którą wisi prawdziwa półka, na której stoją różne drobne przedmioty niezbędne w każdej kuchni. Jeszcze wyżej wiszą trzy talerze, mające stanowić element ozdobny.

Sufit znajduje się w zupełnej ciemności, odcięty całkowitą czernią od ścian wygląda tak, jakby go nie było. Niby w nawiązaniu do wskazówek autora, który jednak mówi o zupełnej ciemności z lewej i z prawy strony sceny. Wykładzina sporządzona ze stron czarnobiałych gazet pokrywa całą przestrzeń sceny i dopełnia wrażenie odrealnienia całej rzeczywistości scenicznej. Kiedy *Prezydentki* chodzą po scenie gazety szeleszczą i zmieniają swoje położenie, jednak żadna z nich nie zwraca na to uwagi, jakby ‘gazetowa wykładzina’ była czymś zupełnie naturalnym.

Bohaterki swoim niczym nieskrępowanym zachowaniem przybliżają się do widza, jednak scenografia utrzymuje je w konwencji nie do końca realnego świata, z którego pochodzą, zatrzymując je w nim i nie dając widzowi zapomnieć, że ogląda wycinek wyimaginowanej rzeczywistości. Na przeciwległej od zlewu i pieca ścianie wiszą – zgodnie z wskazówkami autora – święte obrazki, kalendarz, zatknięte pocztówki – cała ściana jest przygotowana w ten sposób, iż wyraźnie widać, że nie była od lat odświeżana. Można na niej dostrzec ślady ramek porozwieszanych wcześniej w innych miejscach. Wyblakłe plamy po części przysłonięte są nowo powieszonymi obrazkami, a po części obnażają jaśniejącą starą pustkę. Wszystkie przyklepione na ścianie elementy tworzą razem chaos i sprawiają wrażenie braku troski o względy estetyczne mieszkania oraz braku przemyślenia w rozlokowaniu poszczególnych wizerunków. Przez środek ściany przechodzi lekko miejscami zardzewiała rura kanalizacyjna, na której – kiedyś prowizorycznie zawieszone – krzywo wisi lustro bez ramy, na którym także poprzyklepane są małe zdjęcia i pocztówki. Obok, oprócz obrazków wisi wyszywana makatka. Podobna wisi także na oparciu brudno-czerwonej kanapy, na której są dwie poduszki w wyszydełkowanych pstrokatych powłóczkach i dwie małe serwetki na oparciach w zupełnie innym zestawie barw. Na małym stoliku, pod różnymi drobnymi przedmiotami, leży drobno wyszydełkowana biała serweta. Przy stole stoją dwa różne krzesła, trzecie namalowane jest na ścianie – każde z innego kompletu. Żaden z elementów nie pasuje do pozostałych. Wszystkie wydają się pochodzić – tak jak futrzana czapa Erny – ze śmietnika.

Widać wyraźny zamysł reżysera w zastosowaniu poszczególnych elementów scenografii. Wyraźnie dostrzegalna jest jego znajomość tekstu i wszystkich potrzebnych mu do osiągnięcia zamierzonego celu rekwizytów, które sam dobiera tak, aby potrzebne w kolejnych scenach były już wcześniej przygotowane. Dutkiewicz tworzy na podstawie tekstu wierne odbicie opisanej w nim rzeczywistości. Na scenie nie ma niczego, co byłoby względem tekstu niepotrzebne, ani też nie zdarza się, aby zabrakło jakiegoś elementu, który został ujęty w tekście. Aby uzyskać zamierzony przez Schwaba efekt stylizacji wnętrza razem z oddaniem panującej w nim atmosfery, Dutkiewicz jako wnikliwy obserwator oraz uważny czytelnik jego tekstu, bardzo skrupulatnie zawarł w scenografii wszystkie szczegóły – nawet te niewymienione przez Schwaba – które pomogły sprawić, że tekst sztuki wypowiedzany w czasie rzeczywistym

znajduje bezpośrednie i naturalne odniesienia do fragmentów rzeczywistości przedstawionych na scenie.

3.3.3. Oprawa dźwiękowa

Wybrane utwory muzyczne w pełni wpisują się w przesiąkniętą fałszywą religijnością rzeczywistość. Z telewizora na początku, kiedy jeszcze na scenie jest ciemno, słychać kazanie papieża, które po chwili miesza się z dźwiękami religijnych pieśni w stylu ‘disco polo’, w które bohaterki wsłuchują z upodobaniem. Oprócz religijnej muzyki płynącej z telewizora, która pojawia się także na końcu i spina całe przedstawienie klamrą, reżyser nie decyduje się wpleść w fabułę dodatkowych dźwięków. Jednak te fragmenty w zupełności wystarczą, aby oddać charakter upodobań bohaterek i atmosferę na wskroś przesiąkniętego małomiasteczkową religijnością mieszaną się z kuchennymi zapachami mieszkania.

3.3.4. Kostiumy

Swoimi strojami bohaterki są dopasowane do otaczającej je rzeczywistości. Stają się jej nieodzowną częścią, uzupełniają ją, a ona je pochłania. Stanowią nierozdzielalną całość, także pod względem kolorystycznym.

Erna jest ubrana zupełnie ‘po domowemu’. Z zaciętym wyrazem twarzy, który ma nieprzerwanie, pozbawiona wszelkiej kobiecości wygląda monstrualnie w ciasnych legginsach i brudnym szlafroku z wypchanymi kieszeniami. Na stopach ma zgodnie z zaleceniem autora ortopedyczne buty, spod których wystają rozciągnięte wełniane skarpety do kolan. Futrzana czapa spoczywa obok niej na oparciu kanapy, nie nosi jej podczas całego spektaklu na głowie. Dzięki temu widać jej posiwiałe, zwyczajnie spięte z tyłu klamrą, gładko przyczesane włosy.

Greta również ma wygląd zgodny ze wskazówkami autora. Jest niezwykle barwną postacią – ma kwiecistą przydługą bluzkę przepasaną cienkim paskiem na biodrach, a czerwona spódnica do kolan kontrastuje z żółtymi rajstopami. O jej elegancji podpatrzonej w kolorowych gazetach i telewizji bezsprzecznie świadczy żółta apaszka dobrana do rajstop oraz czerwone pantofle bez palców zapinane cienkim paseczkiem na kostce dobrane kolorem do spódnicy. Na wierzchu ma narzuconą futrzaną marynarkę, która również jak i inne elementy jej ubioru tak naprawdę do

niczego nie pasuje i podkreśla groteskowość jej wyglądu. Ogniecie rude włosy ma wysoko upięte, a twarz z mocnym makijażem sprawia, że wygląda jak lalka.

Maryjka ma na sobie jednokolorową sukienkę o długości do pół łydki, w kolorze zgniło-brązowym, której żółtawy kołnierzyk wysoko pod szyją i guziki tego samego koloru sprawiają, że wygląda jak uczennica w mundurku. Zgodnie ze wskazówkami autora na nogach ma turystyczne, jednak wcale nie widocznie za duże buty. Włosy także ma uczesane jak dziewczynka. Dwa warkoczyki tworzą jej nad czołem i grzywką przepaskę. W jej wyglądzie odbija się jej niedojrzałość.

Kostiumy są dopełnieniem osobowości granych przez aktorki. Bardzo trafnie uzupełniają ich charaktery, oddając ich najbardziej charakterystyczne cechy.

3.3.5. Rekwizyty

Wszystkie dobrane przez Dutkiewicza rekwizyty wspaniale dopełniają całości brudnej, przytłaczającej kuchni. Dzięki najdrobniejszym szczegółom, o które zadbał, widz zupełnie przenosi się w rzeczywistość Prezydentek, odwiedza je u Erny w mieszkaniu. Nie ma żadnego elementu, który pozwoliłby odczuć, że czegoś w tej rzeczywistości zabrakło. Dobór rekwizytów wychodzących poza tekst jest bardzo trafny i pozwala na zbudowanie pełnego obrazu rzeczywistości, z której pochodzą bohaterki.

Widać, że role, w które wcieliły się aktorki w pełni identyfikują się z pomieszczeniem, w którym przebywają, czują się w nim naturalnie i zachowują tak, jakby były u siebie w domu. Rekwizyty stanowiące wyposażenie mieszkania wpisują się w jego przestrzeń w sposób całkowicie naturalny.

Stosy gazet piętrzą się nie tylko przy sedesie, ale także przy kuchni i obok kanapy, wszystko w mieszkaniu sprawia wrażenie zabrudzonego i przesiąkniętego kuchennymi zapachami wymieszanymi z dymem papierosowym.

Centralne miejsce na pustym kawałku podłogi zajmuje nowy używany telewizor Erny, który podczas emitowania programów wydaje z siebie przeraźliwy ciągły pisk. Jest nowym elementem wyposażenia kuchni Erny, więc nie ma jeszcze swojego stałego miejsca. Mimo to odgrywa ogromną rolę w nowym etapie życia bohaterek, do których wreszcie uśmiechnęło się szczęście i zawitał dobrobyt.

Każdy użyty podczas spektaklu rekwizyt podkreśla status społeczny Prezydentek, ich przyzwyczajenia i upodobania, dodaje im naturalności i odkrywa przed widzami ich świat. Dutkiewicz zadbał w tej kwestii o każdy szczegół. Bardzo

wyrazistym przykładem na ten fakt jest wino pite przez bohaterki ze słoików, które służą im za szklanki. Dzięki dbałości o szczegóły widz ma wrażenie, iż naprawdę przygląda się jednemu z regularnych spotkań trzech koleżanek, które często odwiedzają się wzajemnie.

3.3.6. Aktor – rola

Prezydentki poradziły sobie z dramatem Schwaba tak, że najprawdopodobniej oglądając spektakl Dutkiewicza sam byłby zadowolony. Nie cofnęły się przed używanym przez niego językiem, ani obscenicznymi sformułowaniami. Z lubością nadawały swoim wypowiedziom dodatkowo lokalny, polski prowincjonalny koloryt. Każda z nich stworzyła odrębną, niezwykle charakterystyczną kreację zgodnie z zamysłem Schwaba.

Erna Małgorzaty Kozłowskiej jest okropnie zrzędliwą kobietą z wiecznie zaciętym wyrazem twarzy, która każdym gestem przejawia swoje niezadowolenie z życia, jaki przyszło jej wieść. Z zapamiętaniem mówi o swoim psychopatycznym synu, od którego oczekuje miłości, jednak sama dla niego ma tylko własną frustrację i złość, że nie przysparza jej upragnionych wnuków. Jej osobliwa miłość przejawia się także w ślepym bronienu jego osoby przed bluźnierstwami Maryjki pod jego adresem. Nie umie radzić sobie z nim, jednak także nie wyobraża sobie życia bez niego. Jest najstarsza z bohaterek, ma problemy z poruszaniem się, gdy wstaje, jednak nie przeszkadza jej to wcale stanąć z Gretą do rękoczynu, w którym zapamiętałe szarpie przeciwniczkę. Pohukuje na Maryjkę, także dla Grety nie jest zbyt miła. Jej niezadowolenie z życia powoduje, że nieustannie którąś z koleżanek obrzuca nienawistnym spojrzeniem, popycha lub szarpie. Nie jest zbyt energiczna, jednak w kontaktach z pozostałymi bohaterkami stara się w każdym geście przejawiać swoją wyższość i fakt, że jest od nich z niejasnych przyczyn ważniejsza. Być może duma ze znalezienia futrzanej czapy i zakupu używanego telewizora pozwala jej czuć się ważniejszą, gdyż tym samym powinien podnieść się jej status społeczny, także w oczach koleżanek.

Greta na swój naturalistyczny sposób z upodobaniem oddaje się hedonistycznym wizjom swojej przyszłości. Zgodnie ze swoim wizerunkiem ‘szalonej młódki’ potrafi być drapieżna, broni zacięcie swoich racji, a wszystkie mankamenty zarówno swoje, jak i trudnej rzeczywistości maskuje głośnym śmiechem. Sposób, w

jaki się wypowiada pozwala zauważyć, że Grażyna Bułkowa – odtwórczyni roli Greta – wzbogaca jej postać swoją osobowością. Do tekstu Muskały dodaje czasem od siebie jakiś akcent, sprawiający, że jest jeszcze bardziej prowincjonalna niż Greta Schwaba. Przenosi tym samym Gretę w polskie realia i sprawia, że jej postać staje się jeszcze bliższa polskiemu widzowi.

Pod względem użytych wulgaryzmów i obscenicznych sformułowań dotyczących ludzkiej fizyczności rola Gret jest najtrudniejsza, jednak Bułkowa nie waha się pokazać swego kunsztu aktorskiego, aby także z tych trudnych fragmentów wydobyć osobowość rannej postaci. W pełni pokazuje widzowi taką Gretę, jaką stworzył ją Schwab.

Maryjka w wykonaniu Jadwigi Grygierczyk także nie ma oporów, aby z upodobaniem mówić o przelewających się ustępach i wszelkich innych obrzydających zwykłego człowieka sprawach, które przygotował dla niej bezwstydnny Schwab. Dla Maryjki są one jednak wyłącznie drogą do upragnionego zbawienia i nie ma w nich nic obrzydliwego. W pełni oddaje się swemu zajęciu, marząc skrycie o niespodziewanym sowitym wynagrodzeniu za swoje bohaterskie czyny. Pod powłoką pracowitości i oddania bliźniemu kryje się jednak okrucieństwo i chęć odegrania się na koleżankach za doznane krzywdy. W Maryjce Grygierczyk histerycznie mieszają się te uczucia, aby mogła dać im upust w scenie, w której już bez opamiętania wykrzykuje swoje radosne wyłącznie dla siebie wizje.

Cała postać Maryjki jest oddana jej niedojrzalemu wnętrzu, sposób, w jaki mówi, gestykuluje a nawet się porusza dają dostrzec jej zdziecinnienie i fanatyczne zapatrzenie w słowa słyszane z ambony, które automatycznie powtarza bez zrozumienia.

Do samego końca, także w scenie, kiedy po zaciągnięciu kurtyny i ponownym jej otwarciu wszystkie trzy są już na widowni, nie przestają być rolami, które miały do odegrania. Ich charakterystyczne cechy, które zbudowały w swoich postaciach, dają się dostrzec także w ich wypowiedziach wykrzykiwanych pod adresem młodych kobiet ogrywających raz jeszcze na scenie *Prezydentki* w sposób bardzo przerysowany. Kwestie te nie zostały zapisane przez Schwaba, można sądzić, że są spontanicznie wykrzykiwane z widowni, jednak nie przez aktorki, a przez odgrywane przez nie postaci. Do ostatniej chwili *Prezydentki* zachowują zbudowane przez odgrywające je aktorki cechy. Są sobą w pełnym wymiarze.

3.3.7. Publiczność

Dzięki aktorskiemu kunsztowi wszystkich trzech aktorek publiczność nie daje się przerazić ani językowi Schwaba, ani tematom, jakie brutalnie porusza, ani nawet bezpośrednim odniesieniom także do polskiej religijności, przez które wrażliwi widzowie mogliby poczuć się urażeni. Humorystyczne fragmenty podkreślane i wyostrzane grą aktorską łagodzą trudy recepcji *Prezydentek* jednak nie pozbawiają spektaklu głównej idei prześmiewczego potraktowania małomiasteczkowego społeczeństwa zamkniętego przed telewizorami w niedostatku i przytłaczających warunkach mieszkalnych.

Tak jak w przypadku innych inscenizacji, publiczność reaguje przede wszystkim śmiechem. Jest to jej jedyna broń przed zalewającymi ją zewsząd obrzydliwościami świata, które tak wyraźnie i dosadnie są jej podsuwane przez bohaterki Schwaba prosto pod nos. W chwili niespodziewanego morderstwa na widowni zapada cisza. Jest to jedyny moment, kiedy zdezorientowany widz wyraźnie widzi, do czego zmierzał cały spektakl. Doświadcza chwili, w której reżyser wraz z autorem jasno kreślą cel całego przedstawienia. Widz miał dostrzec, do czego zmierza pozbawiony refleksji świat wyprodukowany przez kościół i media. Dzięki temu, w jaki sposób dramat Schwaba został rozegrany, publiczność może łatwo dojść do wniosku, iż ofiara Maryjki jest wynikiem rzeczywistości, która wyprodukowała Prezydentki i wciąż produkuje im podobne postaci.

3.3.8. Wnioski

Rama inscenizacyjna, a zatem także scenografia, jaką dla tekstu Schwaba wybrał Dutkiewicz po pierwsze prawie całkowicie zgodna jest z zawartymi w tekście dyrektywami autora, a po wtóre daje mu nawet więcej, niż Schwab zapisał w didaskaliach. Dutkiewicz rozwija rzeczywistość *Prezydentek* w kierunku, w którym nakreślił ją Schwab. Nie buduje obrazu w opozycji do Schwaba, a w pełni mu się poddaje, odczytując niezapisane przez niego intencje. Dopasowuje swoją wizję do idei zawartej w tekście, która dzięki jego uzupełnieniom staje się kompletna dla oczu widza.

Sposób, w jaki Dutkiewicz połączył ze sobą wszystkie elementy ramy inscenizacyjnej, a więc nie tylko scenografię, ale także między innymi oprawę

muzyczną, ruch sceniczny, mowę aktorek i wykorzystane rekwizyty pozwoliły na stworzenie barwnej sztuki o szarej rzeczywistości.

Idea Schwaba, aby ośmieszyć wszystko, co znienawidził i w czym dopatrywał się nadciągającej zagłady wartości na świecie – przede wszystkim ślepych wyznawców kościoła i mass mediów, została w pełni oddana za pomocą środków wyrazu, jakie zdecydował się w swoim spektaklu zastosować Dutkiewicz.

IV. Podsumowanie i wnioski

Poniższa dysertacja zajmuje się dramatami niemieckojęzycznymi wystawianymi na polskich scenach w wybranych ramach czasowych, to jest w latach 1990-2010. Spektrum czasowe celowo zostało zakreślone na wybrane 20 lat. Przede wszystkim ze względu na zmiany polityczne mające miejsce w Europie po 1989 roku.

Zarówno w Polsce, jak i w krajach niemieckiego obszaru językowego, czas po 1989 roku przyniósł ze sobą liczne zmiany. W zakresie polityki zewnętrznej, jak i wewnętrznej, co miało bezpośrednie przełożenie na rozwój kultury, jej recepcję oraz opinię publiczną, a także rozwój ekonomiczny oraz łatwość wymiany informacji, zdecydowanie przyspieszającą zniwelowanie różnic między stopniem rozwoju sztuki, wyrównaniem tych różnic, ale także wzajemnym poznaniem kierunków rozwoju kultury. Skutkowało to chęcią wzajemnego czerpania z osiągnięć teatrów, chęcią podejmowania współpracy oraz wreszcie możliwością podjęcia takiej współpracy w sposób jawny, niezabroniony, wolny.

Ostatnie dwudziestolecie XX wieku i pierwsze XXI to zatem czas wzmożonej wymiany kulturowej w zakresie literatury, sztuki, w tym także teatru. Nurty oraz kierunki rozwoju sztuki teatralnej z krajów niemieckojęzycznego obszaru kulturowego oraz Polski dostały możliwość wzajemnego przenikania się, weryfikowania swoich osiągnięć, a także wnikliwego poznawania i oceniania przyczyn dla kierunków swojego rozwoju. Także wzajemne korzystanie z wypracowanych w politycznym odizolowaniu metod pracy twórczej stało się wreszcie możliwe.

Celem poniższej rozprawy było przede wszystkim nakreślenie oraz zestawienie głównych nurtów i tendencji panujących we współczesnym dramacie oraz teatrze polskim i niemieckojęzycznym na podstawie polskich realizacji teatralnych niemieckojęzycznych tekstów dramatycznych.

Do osiągnięcia powyższego celu miały posłużyć badania nad wybranymi realizacjami scenicznymi wybranych niemieckojęzycznych tekstów dramatycznych. Ramy czasowe obrane dla czasu stworzenia analizowanych realizacji to lata 1990-2010.

Do przeprowadzenia prowadzących do celu analiz użyłam stworzonego na potrzeby badań schematu uwzględniającego stosowane przez reżyserów pracujących na tekstach niemieckojęzycznych autorów, elementy ramy inscenizacyjnej mającej ogromny wpływ na sceniczną realizację tekstu, a co za tym idzie – także na jej odbiór.

Na podstawie trzech wyselekcjonowanych dramatów, wybranych z trzech możliwie różnych niemieckojęzycznych środowisk autorskich oraz dostępnych mi ich polskich inscenizacji, mogłam po ich wnikliwym przeanalizowaniu dojść do wniosków w zakresie sztuki teatralnej uprawianej w Polsce po roku 1990 na bazie osiągnięć niemieckojęzycznych autorów.

Istotną kwestią dla postawienia końcowych wniosków jest odpowiedź na pytanie, dlaczego polscy twórcy sięgają po teksty autorów niemieckojęzycznych.

W przedziale czasowym, który obejmuje poniższa dysertacja, zdecydowanie bowiem wzrosło wśród polskich twórców zainteresowanie dramataми niemieckojęzycznych autorów przede wszystkim ze względu na aktualność poruszanych przez nich przy pomocy tekstów dramatycznych zagadnień, jednak także ze względu na formę wybieranych do inscenizacji tekstów oraz ich potencjał sceniczny, którego brak często powoduje, że wystawienie danej sztuki staje się dla reżysera trudnym do zrealizowania, a zatem także kuszącym dla ambitnego twórcy, zadaniem.

Peter Handke – autor, dzięki któremu w niemieckojęzycznej kulturze teatralnej rozpoczął się przełom. Jego sztuki mówione należą obecnie do kanonu literatury niemieckojęzycznej. Nie dziwi zatem chęć polskich twórców do zmierzenia się z rewolucyjnym tekstem, należącym dziś do literackiej klasyki. Kusząca dla teatralnych twórców jest także niespotykana forma proponowana przez Handkego, która stawia przed reżyserem, a także aktorami spore wyzwanie.

Niemalą rolę w wyborze dramatów przeznaczonych do realizacji scenicznej odgrywa dla polskich twórców odniesienie do przekonań autora i zidentyfikowanie tekstu z nurtem, w którym dany dramaturg tworzy.

W przypadku Dei Loher jest to zadanie o tyle trudne, że Loher nazywana jest ‘autorką bez etykiety’. Swoje teksty tworzy na bazie własnych doświadczeń, obserwacji i przemyśleń, nie goniąc za ‘mainstreamem’, a upatrując w sztuce tworzenia tekstów dramatycznych możliwości wypowiedzenia się na tematy, które ją nurtują. Pozostaje kategorią sama dla siebie. Zatem tworzenie inscenizacji jej tekstów nie jest pierwotnie zdeterminowane przez nurt, w którym działa.

Jej sztuki cechuje także bardzo niski stopień potencjału performatywnego, a co za tym idzie, wolność interpretacyjna twórcy, którą wyraźnie można dostrzec w

ogromnych różnicach, jakie wystąpiły pomiędzy trzema analizowanymi przeze mnie inscenizacjami.

Ze względu na różnice w rozwoju kulturowym, dramaty niemieckojęzyczne w inny sposób niż polskie poruszają aktualną tematykę dotyczącą zarówno kondycji współczesnej sztuki, jak i świata, a także człowieka w ogóle. Dramaty niemieckojęzyczne charakteryzuje odważniejsze niż polskie podejście do problemów współczesnego świata.

Na przykładzie sztuki Wernera Schwaba pod tytułem *Prezydentki* wyraźnie widać, z jaką łatwością niemieckojęzyczny autor podchodzi do spraw najtrudniejszych oraz do problemów skrywanych w najdalszych zakamarkach ludzkiej świadomości.

Na bazie trzech dostępnych inscenizacji można stwierdzić, że mimo odwagi w podejmowaniu trudnej tematyki, nie zawsze udaje się przezwyciężyć przyzwyczajenia polskiego widza i przedstawienia teatralne pozostają utrzymane w łatwej do przyjęcia dla widza, znanej mu konwencji komediowej. Nie wszystkie jednak inscenizacje poddały się oczekiwaniom potencjalnego polskiego widza i na polskie sceny wraz z tekstami Schwaba wkroczyły skandalizujące, obrazoburcze, niezwykle odważne w odniesieniu do polskich tradycji inscenizacje, które pozwoliły w polskim teatrze uruchomić nowy tok myślenia, a także przekonać widza, że nie wszystkie spektakle muszą poruszać w myśl założeń antycznej tragedii.

To, co polski teatr zyskał sięgając po teksty dramaturgów niemieckojęzycznych to otwartość na nowości, wpuszczenie na deski tradycyjnych teatrów nowych trendów europejskiej sztuki teatralnej i nastawienie na zmienianie skamieniałych przyzwyczajzeń polskich widzów konfrontowaniem ich z często szokującymi nowościami.

Przez przesunięcia w czasie między rozwojem krajów niemieckojęzycznego obszaru kulturowego, a Polską daje się dostrzec pewne tendencje w doborze sztuk. Autorzy jak Handke, których manifest zdążył już wybrzmieć, nadal poruszają polską publiczność do refleksji. Rozsławiona na początku XXI wieku Dea Loher i jej współcześni młodzi autorzy, jak Dirk Dobbrow czy Roland Schimmelpfenig nadal są obecni na polskich scenach i z powodzeniem przyciągają publiczność chętnie konfrontującą się z problemami otaczającej ją rzeczywistości. Natomiast dramaty Schwaba, którego skandalizująca gwiazda rozbłysła w krajach niemieckojęzycznych

wraz z jego tragiczną śmiercią w 1994 roku, w Polsce nadal budzą ogromne emocje i nie pozwalają widzom zapomnieć o kontrowersyjnym 'miejskim cowboyu'.

Prawdopodobnie minie jeszcze kilka dziesięcioleci, które sprawią, że rozwój kultury i sztuki w całej Europie będzie dzięki nowym mediom wyrównany, a sięganie po dramaty twórców opisywanego przeze mnie okresu będzie ukłonem w stronę teatralnej klasyki.

V. Literatura

1. Literatura podmiotu

Spektakle:

- *Publiczność zwymyślana*, nagranie przedstawienia z dnia 16.11.1994 r., Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego w Radomiu, reż. Jacek Zembrzuski.
- *Publiczność z...*, nagranie przedstawienia z dnia 18.05.2003 r., Teatr Szkolny im. Jana Wilkowskiego w Białymstoku, reż. Wojciech Szlachowski.
- *Przypadek Klary*, nagranie przedstawienia z dnia 23.02.2002 r., Scena Kameralna Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, reż. Bogdan Tosza.
- *Przypadek Klary*, nagranie przedstawienia z dnia 30.11.2001 r., Teatr Polski we Wrocławiu, reż. Paweł Miśkiewicz.
- *Stosunki Klary*, nagranie przedstawienia z dnia 05.04.2003 r., Teatr Rozmaitości w Warszawie, reż. Krystian Lupa.
- *Prezydentki*, nagranie przedstawienia z dnia 11.04.2003 r., Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, reż. Krzysztof Rau.
- *Prezydentki*, nagranie przedstawienia z dnia 08.12.2001 r., Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, reż. Grzegorz Wiśniewski.
- *Prezydentki*, nagranie przedstawienia z dnia 05.02.2000 r., Teatr Polski w Bielsku-Białej, reż. Tomasz Dutkiewicz.

Teksty:

- Handke, Peter: *Publiczność zwymyślana*. W: Dialog 6/1969. Cyt.: Handke, Publiczność, 1969.
- Loher, Dea: *Przypadek Klary*, w Dialog 8/2001. Cyt.: Loher, Klara, 2001.
- Schwab, Werner: *Prezydentki*. W: *Moja psia twarz*, Kraków 2009. Cyt.: Schwab, Prezydentki, 2009.

2. Literatura przedmiotu

- Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart, 1984. Cyt.: Asmuth, Dramenanalyse, 1984.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 2006. Cyt.: Medick, Turns, 2006.
- Borowski, Mateusz / Sugiera, Małgorzata (red.): *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*. Kraków, 2009. Cyt.: Borowski / Sugiera, Analizy, 2009.
- Borowski, Mateusz / Sugiera, Małgorzata (wyd.): *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, Kraków 2009. Cyt.: Sugiera, Analizy, 2009.
- Brockhaus, F.A. (wyd.), *Brockhaus-Enzyklopädie in 24 Bänden*. Mannheim, 1986. Cyt. Brockhaus, Enzyklopädie, t. 1-24, 1986.
- Burzyńska, Anna / Markowski, Michał Paweł: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków, 2007. Cyt.: Burzyńska / Markowski, Teorie, 2007.
- Bußmann, Hadumod (wyd.): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart, 2002. Cyt.: Bußmann, Sprachwissenschaft, 2002.
- Esslin, Martin: *Was ist ein Drama? Eine Einführung*. München, 1978. Cyt.: Esslin, Drama, 1978.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004. Cyt.: Lichte, Ästhetik, 2004.
- Goffman, Erving: *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York 1974. Cyt.: Goffman, Frame, 1974.
- Goffman, Erving: *Frame Analysis: An essay on the organization of experience*, Cambridge 1974. Cyt.: Goffman, Analysis, 1974.
- Grimm, Gunter (wyd.): *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*. Stuttgart 1975. Cyt.: Grimm, Rezeption, 1975.
- Knudsen, Hans: *Methodik der Theaterwissenschaft*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1971. Cyt.: Knudsen, Methodik, 1971.
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien, 2005. Cyt.: Kotte, Theaterwissenschaft, 2005.
- Lehmann, Hans-Thies: *Teatr postdramatyczny*. Kraków 2009. Cyt.: Lehmann, Teatr, 2009.

- Mittenzwei, Werner: *Kampf der Richtungen*. Leipzig, 1978. Cyt.: Mittenzwei, Kampf, 1978.
- Nowak, Maciej: *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku*. Warszawa 2010. Cyt.: Nowak, Wątroba, 2010.
- Pfister, Manfred: *Das Drama*. München, 1988. Cyt.: Pfister, Drama, 1988.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München, 1977. Cyt.: Pfister, Drama, 1977.
- Pluwak, Agnieszka: <http://www.globalmediajournal.collegium.edu.pl/artykuly/wiosna-2009/pluwak-geneza-i-ewolucja-pojecia-framing.pdf>. Cyt.: Pluwak, Framing, 2009.
- Scholz, Wilhelm von: *Das Drama. Wesen, Werden, Darstellung der dramatischen Kunst*. Tübingen, 1956. Cyt.: Scholz, Drama, 1956.
- Schultze, Brigitte i inni (wyd.): *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen, 1990. Cyt.: Schultze, Konventionen, 1990.
- Skwarczyńska, Stefania: *Zagadnienie dramatu*, w: Staniszevska, Maria (red.): *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Wrocław, 1976, tom 1, s. 53-75. Cyt.: Skwarczyńska, Wprowadzenie, 1976.
- Stammerjohann, Harro i inni: *Handbuch der Linguistik. Allgemeine und angewandte Sprachwissenschaft*. Augsburg, 1975. Cyt.: Stammerjohann, Linguistik, 1975.
- Steinbeck, Dietrich: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin, 1970. Cyt.: Steinbeck, Theaterwissenschaft, 1970.
- Warning, Rainer: *Rezeptionsästhetik*. München 1975. Cyt.: Rainer, Rezeptionsästhetik, 1975.

Inne źródła:

- http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/239/precyzja_jest_kluczem_do_teatru/. Stan na 19.08.2012.
- <http://www.dialog.waw.pl/index.php?cmd=show&menu=main&id=2&lang=pl>. Stan na 19.08.2012.

- <http://www.performatyka.polonistyka.uj.edu.pl/katedra/kim-jestesmy>. Stan na 31.07.2012.
- <http://www.fluter.de/de/protest/lesen/6254/>. Stan na 23.03.2013.
- <http://jacekrzysztof.blog.onet.pl>. Stan na 07.04.2012.
- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/145703.html>. Stan na 03.03.2012.
- <http://www2.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/2809/lupa01.php>. Stan na 09.05.2012.
- <http://wyborcza.pl/1,75475,1410552.html>. Stan na 15.05.2012.
- http://www.tygielkultury.eu/4_6_2002/aktual/28ram.htm. Stan na 24.03.2013.
- <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119355221.html>. Stan na 31.03.2013.
- http://www.tygielkultury.eu/4_6_2002/aktual/28ram.htm. Stan na 22.03.2013.
- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/77181.html>. Stan na 15.01.2013.
- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/77184.html>. Stan na 15.01.2013.
- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/77359.html>. Stan na 15.01.2013.